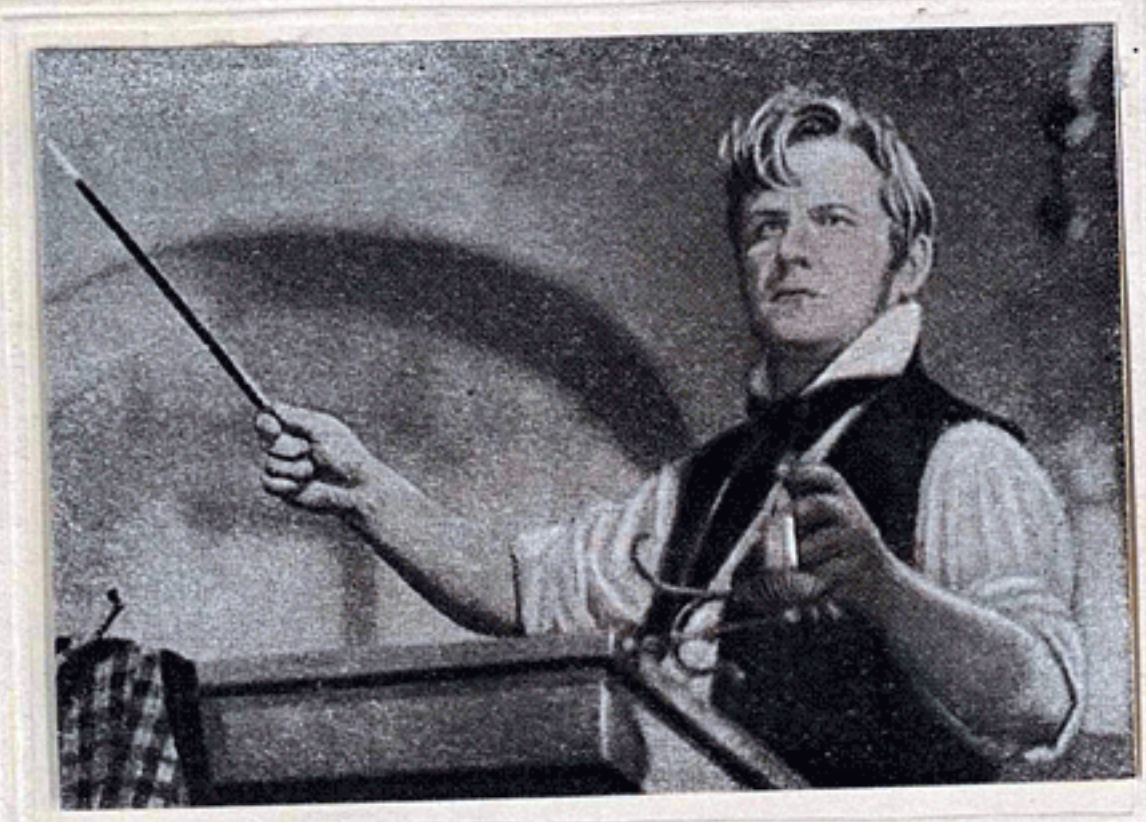


ИСКУССТВО КИНО

10
1952

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 10
Октябрь
1952

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Г. Александров. Исторические решения XIX съезда Коммунистической партии — вдохновенная программа творчества 3
М. Чиаурели. Величие сталинских идей 12
С. Герасимов. За воплощение предначертаний партии! . 20
М. Смирнова. Главная тема 25

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

Д. Писаревский. Сталинский принцип социалистического реализма — высшее достижение науки об искусстве . 29.
В. Фролов. Об особенностях комедийного жанра 45
Л. Белова. «Нам Гоголи и Щедрины нужны!» 58
Р. Юренев. Волшебник Глинка 69

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

П. Павленко, Н. Тренева, Г. Александров. Композитор Глинка 79

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

Б. Смирнов. Работа над образом Глинки 123

На обложке и между 80—81 и 96—97 страницами журнала кадры из фильма «Композитор Глинка».

ГОСКИНОИЗДАТ
Москва, 1952

УСПЕШНО ВЫПОЛНИМ ИСТОРИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ,
ПОСТАВЛЕННЫЕ XIX СЪЕЗДОМ
КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА!

Г. АЛЕКСАНДРОВ

Народный артист СССР

ИСТОРИЧЕСКИЕ РЕШЕНИЯ XIX СЪЕЗДА КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ — ВДОХНОВЕННАЯ ПРОГРАММА ТВОРЧЕСТВА

Нам, живущим в эпоху рождения и утверждения нового мира, эпоху, которую народы назвали именем великого Сталина, посчастливилось стать свидетелями и участниками многих событий всемирно исторического значения.

Одним из таких событий бесспорно является XIX съезд Коммунистической партии Советского Союза.

На века останется в памяти народной этот съезд созидателей счастья человечества. Он наметил пути дальнейшего развития нашего общества, пути постепенного перехода от социализма к еще более совершенному, коммунистическому общественному строю. Речь великого вождя и учителя товарища Сталина подняла значение съезда на огромную высоту, осветила яркостью гениальной сталинской мысли многие проблемы современного положения народов и стран. Как отчетливы, как широки и волнующи новые горизонты, открытые перед нами прозорливым сталинским анализом, его мудрыми направляющими указаниями!

Речь товарища Сталина — высшее выражение последовательной политики борьбы за мир и дружбу народов, которую проводит Советская страна с первых же дней своего существования. Товарищ Сталин призвал братские коммунистические, демократические и рабоче-крестьянские партии, работающие в странах господства капитала, поднять выброшенные буржуазией за борт знамена буржуазно-демократических свобод, национальной независимости, национального суверенитета и понести эти знамена вперед, к торжеству подлинной свободы, ведя трудящихся на борьбу против войны, за сохранение мира, за светлое будущее народов.

Коммунистическая партия Советского Союза является светочем этой борьбы и, пользуясь доверием, сочувствием, поддержкой братских народов за рубежом, в свою очередь оказывает им поддержку в их стремлении к освобождению, к сохранению мира.

Братским партиям и народам других стран во многом облегчает работу опыт Советского Союза, его примеры борьбы и успехов. Вот почему так велика наша ответственность за неуклонное выполнение ленинских заветов, сталинских предначертаний, грандиозных планов нашей стройки: мы созидаем не только свое благо, но и благо всего человечества.

Это относится ко всем областям нашей деятельности — промышленности и сельского хозяйства, науки и культуры.

Это полностью относится к области искусства и в том числе самого важного, самого массового из искусств — нашей кинематографии.

Товарищ Сталин открыл основной экономический закон социализма, существенные черты и требования которого заключаются в обеспечении максимального удовлетворения постоянно растущих материальных и культурных потребностей всего общества путем непрерывного роста и совершенствования социалистического производства на базе высшей техники. Не значит ли это, что и основным законом, определяющим развитие нашей культуры, нашего искусства, также является стремление к полному удовлетворению растущих духовных потребностей общества путем непрерывного совершенствования творческого, организационного (а в кинематографии и отчасти в театре также и производственного, на базе высшей техники) процесса создания произведений искусства? В понятие же совершенствования этого процесса входит прежде всего решение сложных идейно-творческих задач, которые определяются специфическими особенностями искусства, как формы познания и отражения действительности в художественных образах.

Долг искусствоведов — теоретиков и критиков — разобраться во всем комплексе возникающих в связи с этим вопросов. Мы ставим себе здесь более скромную задачу: отметить значение для нашего искусства того драгоценного материала, который заключен в историческом труде товарища Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР», в его речи 14 октября 1952 года, в отчетном докладе тов. Г. М. Маленкова, в других докладах и выступлениях на XIX съезде партии.

Следует особо остановиться на важности для искусства, как и для всех других явлений общественной жизни, четкого представления о цели, о задаче. Товарищ Сталин в «Экономических проблемах социализма в СССР», разъясняя данную им примерную формулировку основного экономического закона социализма, подчеркивает необходимость исходить из анализа цели, которую ставит перед собой общество, из задачи, которой подчиняют люди свою деятельность.

В партийных решениях по идеологическим вопросам, в беседах товарища Сталина с работниками искусств, в его замечаниях по поводу ряда произведений, цель, стоящая перед советскими художниками, сформулирована с предельной отчетливостью. Об этой цели сказал в своем докладе тов. Г. М. Маленков, указывая, что художественные произведения должны «способствовать воспитанию в людях нашего общества характеров, навыков, привычек, свободных от язв и пороков, порожденных капитализмом» и что для этого надо «бичевать пороки, недостатки, болезненные явления, имеющие распространение в обществе, раскрывать в положительных художественных образах людей нового типа во всем великолепии их человеческого достоинства».

Этой цели, этой задаче подчиняют свое творчество мастера нашего искусства, которые во всей своей деятельности руководствуются политикой партии и Советского государства, являющейся жизненной основой нашего общества.

В период постепенного перехода от социализма к коммунизму, стремясь к обеспечению изобилия духовной культуры путем создания множества прекрасных, совершенных произведений, оставляющих далеко позади себя выдающиеся шедевры прошлого, мы обязаны вести борьбу за дальнейшее повышение идейно-художественных качеств наших произведений, а для кино — и за увеличение в ближайшее же время количества выпускаемых фильмов.

Развернутая программа для решения этих задач содержится в материалах XIX съезда КПСС.

«Директивы XIX съезда партии по пятому пятилетнему плану развития СССР на 1951—1955 годы» определяют направление и содержание жизни советского народа на ближайшее время. В них указано, на какие области труда обращено особое внимание, как пойдет развитие отдельных отраслей хозяйства, какие изменения произойдут в нашей жизни в результате осуществления грандиозных планов. Не значит ли это, что пункты директив являются в то же время и задачами тематического плана для деятелей советского искусства, интересы и стремления которого определяются интересами, стремлениями общества, живой жизнью страны, народа. И как многообразна созидательная деятельность миллионов советских людей, объединенных общностью цели, как многообразна эта жизнь нашего общества, так богато и многообразно по своей тематике и жанрам должно быть наше реалистическое искусство, черпающее темы, содержание, прообразы своих героев из неиссякаемого родника народного жизнетворчества.

Партия не только учит нас умению правильно ставить цели художественного творчества, но и указывает пути к достижению этих целей, к решению поставленных задач на высоком идейном и художественном уровне.

Неоценимо принципиальное значение положений, которые высказал тов. Г. М. Маленков в отчетном докладе Центрального Комитета. Отныне разрешены многие недоуменные вопросы, занимавшие теоретиков и практиков киноискусства и касающиеся сущности и характера конфликтов в произведениях на современные темы. А главное, глубоко освещен вопрос о типическом, как о политической категории, а не среднеарифметической сумме явлений, наиболее часто встречающихся в жизни общества.

«Типично, — говорит тов. Г. М. Маленков, — не только то, что наиболее часто встречается, но то, что с наибольшей полнотой и заостренностью выражает сущность данной социальной силы».

Рассматривая с этих позиций типичность образов художественных произведений, тов. Г. М. Маленков говорит:

«Сознательное преувеличение, заострение образа не исключают типичности, а полнее раскрывают и подчеркивают ее».

Как это не похоже на то упрощение, на обыденность и серенькую «простоту», к которым нас призывали некоторые горе-теоретики, считавшие художественное преувеличение, заострение образов запретным для стиля социалистического реализма! Не без «помощи» этих горе-теоретиков у нас и появился ряд серењких произведений, формалистично подражающих жизни, но не отражающих и не организующих ее движения.

Насколько повышается в свете указаний партии о типичности политическая ответственность художника, которому предстоит, разбираясь во множестве событий общественной жизни, выделить из массы разнородных и однородных явлений типические, характеризующие тенденции общественного развития, а затем выявить их в системе полноценных заостренных образов героев, взаимодействующих в развитии и разрешении острого жизненного конфликта!

Особое значение имеют эти указания партии для развития незаслуженно забытого у нас, важного и любимого народом жанра — комедии, сатиры.

«Неправильно было бы думать, — говорит тов. Г. М. Маленков, — что наша советская действительность не дает материала для сатиры. Нам нужны советские Гоголи и Щедрины, которые огнем сатиры выжигали бы из жизни все отрицательное, прогнившее, омертвевшее, все то, что тормозит движение вперед».

В материалах съезда, в принятом им Уставе Коммунистической партии Советского Союза нетрудно обнаружить конкретные указания на отдельные отрицательные явления в нашей жизни, против которых следует прежде всего обратить оружие сатиры. Текст Устава партии прямо подсказывает художникам многие основные черты образов положительных и отрицательных героев, людей, отвечающих великим требованиям, предъявляемым к члену партии, и людей, этим требованиям не отвечающих. Член партии, говорится в Уставе, обязан всемерно охранять единство партии, быть активным бойцом за выполнение ее решений, быть примером в труде, укреплять связь с массами, соблюдать партийную и государственную дисциплину, которая едина для всех, независимо от заслуг и занимаемых постов, развивать самокритику и критику снизу, бороться против парадного благополучия и упоения успехами в работе, не скрывать недостатков и не проходить мимо неправильных действий, быть правдивым и честным, не допускать сокрытия и искажения правды, быть бдительным всегда и везде, на любом посту, принципиально относиться к подбору кадров, не допуская при этом влияния приятельских отношений, соображений личной привязанности, землячества или родства.

Таковы черты морального облика передового человека нашей эпохи. Этот кодекс партийной советской морали указывает советскому художнику этические проблемы, которые должны решаться в произведениях искусства, призванных активно участвовать в коммунистическом воспитании трудящихся.

В этом же кодексе названы черты, от которых должен быть свободен передовой человек, то есть указаны мишени, по которым без промаха, по-снайперски должны бить мастера комедии и сатиры. Без промаха, наповал нужно разить бичующим, обличительным смехом тех, кто ставит личные интересы превыше общественных, кто использует служебное положение в личных целях, кто грешит против правды, занимается очковтирательством, обманывает партию и народ. «Кто хочет лгать, того за друга нельзя признать» — говорит мудрая русская пословица. На всеобщее осмеяние надо вывести стяжателей, корыстолюбцев, ротозеев, проявляющих политическую беспечность, утерявших бдительность, которая в условиях существования враждебного капиталистического лагеря жизненно необходима советским людям. Есть у нас и клеветники, использующие священное право критики и самокритики, чтобы чинить мелкие пакости, сводить свои счеты с неугодными им людьми. Есть и такие, кто, окружив себя земляками, приятелями, родственниками, системой круговой поруки, создают вокруг себя тихую заводь, чтобы укрыться в ней от насущных вопросов и больших дел, порученных им народом. Есть люди, метко прозванные угодниками, чьи отношения с окружающими строятся по принципу «как будет угодно» и «чего изволите»...

Да ведь это же готовые «герои» комедийных, сатирических произведений!

Ведь это враги, большие или малые, действующие сознательно или несознательно, но так или иначе портящие нашу жизнь, активизирующие все отрицательное, прогнившее, омертвевшее, тормозящее наше движение вперед. И потому надлежит расправляться с ними так же беспощадно, как расправлялись с язвами современного им общества Гоголь и Щедрин.

Каковы творческие принципы этих великих русских сатириков?

«Смех создан на то, чтобы смеяться над всем, что позорит истинную красоту человека» — говорил Гоголь. С другой стороны, он утверждал, что искусство состоит в том, чтобы схватить еще неуловимую осо-

бенность и сделать ее видимой для всех. Вот художественные принципы комедии Гоголя. Они пригодны и сегодня.

Но Гоголь жил и творил в эпоху николаевского режима, и он вправе был тогда писать: «Избери маловажные случаи, все будут говорить: «он пишет вздор, никакой нет глубокой нравственной цели». Избери предмет, сколько-нибудь имеющий серьезную нравственную цель — будут говорить: «не его дело, пиши пустяки».

А нам, советским художникам, говорят: «серьезная цель — ваше дело» и ставят перед нами самые большие и важные вопросы жизни.

Гоголю, по определению Н. Г. Чернышевского, принадлежит заслуга «прочного введения в русскую изящную литературу сатирического — или, как справедливее будет назвать его, критического направления». И автор бессмертных «Ревизора» и «Мертвых душ» осуществил свою высокую миссию в искусстве именно потому, что не отрывался от действительности, а исходил из нее, видя жизнь глазами художника-гражданина и реалистически отражая ее типические явления.

«Что комедия без правды и злости?» — писал Гоголь. Он утверждал, что драматургическое произведение лишь тогда будет иметь действенную силу, если оно построено на реальных жизненных конфликтах. Он требовал «предмета обыкновенного», как главного объекта изображения. Говоря о господствовавших в его время на театральной сцене водевиле и мелодраме, он с возмущением восклицал: «Где же жизнь наша? где мы со всеми современными страстями и странностями? Хотя бы какое-нибудь отражение ее видели мы в нашей мелодраме! Но лжет самым беспощадным образом наша мелодрама».

Искусство, которое не показывает реальную действительность во всей ее полноте и претворениях, лживо — вот основа эстетики Гоголя, и это положение полностью сохраняет силу и в наши дни, как и его утверждение о том, что порой «не следует говорить о великом и прекрасном, не показавши тут же ясно, как день, путей и дорог к нему для всякого».

Салтыков-Щедрин был непримиримым борцом, страстным обличителем капиталистического хищничества, ярым врагом буржуазного либерализма.

Щедрин, как и Белинский, Добролюбов, Чернышевский, был пропагандистом высокой идейности искусства. Он ратовал за боевое искусство, ведущее борьбу за лучшие идеалы простого народа. Писатель всегда имел в виду русский народ с его нуждами, горестями и надеждами. Горячая любовь к народу руководила его творчеством.

Каждому советскому художнику надо изучить высокие и точные принципы и Гоголя и Щедрина, чтобы понять сегодня современные задачи, которые могут быть осуществлены при помощи этих принципов.

Что же такое Гоголи и Щедрины нашего советского времени?

Это прежде всего люди, не только беззаветно любящие свою Родину, как любили ее Н. В. Гоголь и М. Е. Салтыков-Щедрин, но и до конца преданные великим идеям партии Ленина—Сталина, священному делу борьбы за торжество этих идей, за свободу и счастье всего человечества.

Советский сатирик — это человек передового, коммунистического мировоззрения, активный участник строительства коммунизма в нашей стране, являющей пример для лагеря мира, прогресса и подлинной демократии во всех странах света.

В своей борьбе за построение коммунизма мы должны в полной мере использовать опыт наших великих предшественников, умевших применять оружие сатиры с силой и меткостью, поистине необычайными.

О том, как гениально умели Гоголь и Щедрин показать реальную жизнь общества в ее типических проявлениях, беспощадно бичуя поро-

ки и недостатки и расчищая этим путь «высокому и прекрасному», говорят их неумирающие произведения — действенные, полные силы и сегодня. До сих пор мы называем хлестаковыми, маниловыми, плюшкиными, иудушками людей, живущих в наши дни и чертами своими напоминающих этих героев. И против таких фальшивых людей, против всякого рода пережитков прошлого мы должны направить оружие сатиры, не только равной сатире Гоголя и Щедрина, но и превосходящей ее по силе ненависти ко всему отсталому, реакционному, по силе любви к высокому и прекрасному, чем так полна наша жизнь сегодня.

Только при таком условии наше искусство сможет, как этого требует партия, выполнить свои огромные обязанности «в великой борьбе по выращиванию нового, светлого и выкорчевыванию ответшалого и омертвевшего в общественной жизни» (Г. М. Маленков).

Но поле деятельности советских сатириков не может быть ограничено только внутренними темами. Ничем не оправдано, например, что из орбиты внимания наших киносатириков выпал такой материал, как современная действительность капиталистических стран с ее антагонистическими противоречиями и доведенными до абсурда извращениями общепризнанных политических, моральных и этических норм общественных отношений. Не привлекли мастеров сатиры и, скажем, взаимоотношения капиталистических стран между собой. А ведь отношения Америки с Англией, Францией, Италией и другими странами, строящиеся на принципе «сначала ты меня повози, а потом я на тебе поезжу», дают блестящий повод для сатирического разоблачения сущности современного империалистического агрессивного строя. Эти отношения показывают прогнившую основу буржуазных государств, правящие классы которых, по определению товарища Сталина, перестали либеральничать, отстаивать буржуазно-демократические свободы и, отказавшись от «национального принципа», продают права и независимость наций за доллары.

Совсем не использован в плане комедии и сатиры, к примеру, сюжет, построенный на пребывании за рубежом нашего советского человека, которому, естественно, кажутся дикими многие стороны наблюдаемой им капиталистической действительности. А такой сюжет позволил бы показать различные отношения к одним и тем же явлениям людей разных мировоззрений. Стоит вспомнить при этом предпринимавшиеся у нас, но не развитые попытки показать в комедийном плане пребывание иностранцев в СССР. Конечно, речь здесь идет не о зубоскальстве, не об опошлении темы или обыгрывании поверхностно смешных положений, а о серьезном, вдумчивом, умелом раскрытии существа различий между людьми мира социализма и мира капитализма.

Словом, для сатириков, комедиографов непочатый край работы.

Неверно, однако, полагать, как это делают некоторые драматурги и работники кино, будто нам нужна комедия только сатирическая.

Полное право на существование имеют у нас всякие комедии, «кроме скучных».

Нам нужно много комедий, веселых, содержательных, острых, целеустремленных, нам нужны они, как одно из сильно действующих средств для выполнения воспитательной функции нашего киноискусства. Стать таким средством могут только комедии, в которых взяты большие темы, большой материал жизни, серьезные конфликты, раскрытые через столкновение и взаимодействие типических, порой сознательно преувеличенных, заостренных образов героев.

Надо решительно отказаться от имевшегося у нас в недавнем прошлом тяготения к комедиям с мелкими темами и с мелкими героями, вроде случайных знакомых в поезде, в доме отдыха, либо просто любов-

ного «треугольника» и даже «четырехугольника». Надо помнить, что истинная комедия всегда была острым общественным, политическим оружием; таковым она и должна остаться в наших условиях, но быть еще более отточенным и направленным для выполнения общих задач советского искусства.

Элементы комедии, сатиры, элементы смешного и веселого вовсе не должны быть изолированы в обособленной области творчества и считаться достоянием только специфического жанра киноискусства.

Как в жизни, где высокое, светлое существует рядом с незначительным, мелким, темным, так и в любом произведении искусства, правдиво отражающем жизнь, могут, а часто и должны сосуществовать элементы и эпоса, и драмы, и комедии.

Мы видели тому примеры в ряде фильмов, особенно в работах М. Чиаурели. Однако еще больше мы знаем примеров однотонного — либо сплошь пафосного, либо сплошь приглушенного — изображения жизни и дел советских людей, которым присущи самые яркие и разнообразные душевные состояния.

В своей исторической речи на съезде товарищ Сталин отметил, что теперь, когда «Ударная бригада» мирового революционного и рабочего движения выполняет свою передовую роль уже не одна-единственная, когда от Китая и Кореи до Чехословакии и Венгрии появились новые «Ударные бригады» в лице народно-демократических стран, — теперь нашей партии легче стало бороться, да и работа пошла веселее.

Вот этого «веселее» нет еще в наших фильмах о современности. Их герои всегда сугубо строги и серьезны, они не разрешают себе шутки и, даже объясняясь с любимой, не устают говорить о производстве...

Партия неустанно заботится о повышении материального и культурного уровня жизни народа. В директивах съезда по пятилетнему плану речь идет и о новом огромном росте промышленности, и о грандиозном жилищном строительстве, газификации городов, об озеленении, о развитии транспорта, об улучшении здравоохранения, о производстве мебели. Партия думает о бытовых удобствах каждого человека, об уютности квартир, о комфортабельности автобуса, на котором вернется с работы трудящийся, о цветах, которые украсят его стол, об увеличении производства всяких напитков, улучшающих аппетит, о высоком качестве, привлекательном виде и хорошем аромате продуктов питания «чтобы люди при еде испытывали истинное наслаждение» (А. И. Микоян, Речь на XIX съезде партии). Ничего этого упорно не желают замечать ни авторы, ни герои многих кинопроизведений.

И картины наши должны быть аппетитны! Мы часто думаем о содержании, о логике, но упускаем захватывающий интерес, который должны вызывать наши фильмы.

Гоголь писал об огромном объединяющем и вдохновляющем людей успехе пьесы: «...Вон стонут балконы и перила театров; все потряслось снизу до верху, превратилось в одно чувство, в один миг, в одного человека, все люди встретились, как братья, в одном душевном движеньи...»

Вот о каком успехе должны заботиться и мы, создавая произведения социалистического искусства! Наслаждение, увлечение, подъем должен испытывать зритель при встрече с нашими произведениями. «Воображение создает то, что ему подсказывает действительность», — писал А. М. Горький. А советская действительность дает нам неисчерпаемые материалы для создания увлекательных, вдохновляющих кинокартин, в том числе и комедий нового типа.

Конечно, в искусстве нужно брать большие пласты жизни и показывать ее на широком общественном фоне, но не забывать и о конкрет-

ных жизненных условиях, в которых развертываются события. При этом частные события судьбы героев должны раскрываться, как отдельные грани большого и великого целого — жизни советского общества, строящего коммунизм.

Во всех видах и жанрах киноискусства можно и должно воспевать величие наших идей, величие наших дел, красоту морального облика советского человека, показывать героев, достойных подражания, разоблачать пороки, ошибки, недостатки, способствуя их устранению. Для этого необходимо использовать все богатство средств нашего искусства, весь накопленный им творческий опыт, поистине безграничные возможности дальнейшего совершенствования, открываемые нам глубокими, ясными, мудрыми партийными указаниями.

Из всего этого вытекает, в частности, как одна из серьезнейших и первоочередных задач необходимость повышения уровня профессионального мастерства деятелей кино — драматургов, режиссеров, артистов, операторов, художников, композиторов.

Нужно смело и дерзновенно решать стоящие перед нами идейно-творческие проблемы, обогащая и тематику, и жанровое разнообразие фильмов.

Нельзя перегружать произведения искусства излишней дидактикой, сухо сформулированными, не раскрытыми в образах философскими положениями.

Надо научиться бить в цель точно и прямо.

Надо научиться повествовать о новом в жизни так, чтобы все новое было интересным.

Вкусы нашего народа растут, ибо партия заботится о повышении его культурных запросов и требований к искусству. Переход на всеобщее обязательное десятилетнее образование, расширение системы заочного высшего образования без отрыва от производства, предусмотренные в директивах съезда по пятилетнему плану, для нас означают появление новых миллионов образованных, политически и культурно зрелых зрителей. К удовлетворению их высоких требований мы должны готовиться уже сегодня.

Как СССР является примером для стран, идущих по пути социализма, и для сил демократии и прогресса во всем мире, так и наше киноискусство по своему идейному уровню, художественному мастерству, общей культуре всегда должно быть примером, образцом для мировой прогрессивной кинематографии.

Следовательно, сейчас, после XIX съезда КПСС, мы не можем уже работать так, как работали еще вчера. Мы должны внести серьезные поправки в творческие замыслы каждого художника, во многом пересмотреть наши общие творческие намерения, наши производственные планы, поднять их на новую высоту. В существующем тематическом плане подготовки новых сценариев очень мало комедий, отсутствуют произведения сатирические, недостаточно представлена тема борьбы против поджигателей новой войны, за мир во всем мире.

Всю нашу работу надо пересмотреть и осмыслить с точки зрения соответствия ее прозвучавшим на съезде установкам партии, которая всегда призывала к отражению в искусстве правды жизни и ныне вновь требует от нас решительной борьбы с халтурой, беспощадного вытравливания из произведений искусства лжи и гнили, подчеркивает огромную ответственность художника в деле коммунистического воспитания советского народа.

Чтобы выполнить указания партии и великого друга искусства товарища Сталина, советским художникам надо понять их душой и сделать голос партии голосом своего сердца.

Мы должны не только глубоко изучить, но и проникнуться духом решений съезда, сделать их неотъемлемой частью своего восприятия жизни и явлений искусства, переварить в творческой лаборатории художника и, воплощая их в своем творчестве, создать такие великолепные произведения, которые полностью удовлетворяли бы высоким требованиям партии и народа.

Будем учиться у великого Сталина!

Его речь на съезде являет непревзойденный образец не только глубины содержания, но и краткости, яркости формы, ее органического единства с содержанием. Сказать так много в таких скупых, отточенных словах может только тот, кто обладает остротой анализа и даром синтеза, знанием законов общественного развития и основанной на этом знании способностью предвидеть ход истории.

Речь вождя есть в то же время образец подлинно художественного образного мышления, ибо за его фразами встают в представлении и становятся ощутимыми и исторические события прошлого, и движения различных социальных групп, народов и стран, и растущие силы демократии, свободы, прогресса, и судьбы всех движущих сил современного общества.

Будем учиться у великого Сталина, у партии, у народа, вершащих великие дела! И тогда советское киноискусство сумеет выполнить поставленные перед ним задачи, улучшить качество и увеличить количество выпускаемых фильмов, создавая предпосылки для изобилия духовной культуры, свойственного коммунизму. Борьбе за мир, за торжество коммунизма мы подчиним все средства нашего искусства, отдадим все свои силы.

М. ЧИАУРЕЛИ

Народный артист СССР

ВЕЛИЧИЕ СТАЛИНСКИХ ИДЕЙ

Могуча и прекрасна наша великая Советская Родина. Волей народа, волей партии возникают на ее безграничных просторах новые фабрики и заводы, новые города. Преобразуется природа районов, в засушливые степи идет живительная влага покоренной руками человека водной стихии. Зеленые полосы лесов покрывают пустыни. Ведомые партией, советские люди творят новую жизнь в новых условиях, которые создает их целеустремленный труд.

Достаточно вспомнить XVI, XVII, XVIII съезды партии и посмотреть на нашу страну, какой она пришла к XIX съезду, чтобы оценить величие достигнутого под руководством партии Ленина—Сталина.

Явью становится мечта. Кажется, еще так недавно радостной вестью облетело страну сообщение о решении партии и правительства соорудить Волго-Донской водный путь, Южно-Украинский, Северо-Крымский, Главный Туркменский каналы и мощные электростанции на них. А сегодня Волго-Дон стал уже действующей водной магистралью. Цимлянская гидростанция уже введена в действие, и на базе ее дешевой энергии преображается жизнь, быт и труд сотен тысяч тружеников колхозных полей. Развернулись гигантские, величественные работы по строительству Куйбышевской ГЭС — сооружения, в котором найдут гармоническое сочетание совершенство техники и творческий гений народа, направляемый мудрыми планами великого зодчего коммунизма товарища Сталина. Здесь воплотятся в единство вооруженный наукой ум и смелость дерзаний — качества, воспитанные партией, обогащенные теорией марксизма, умноженные на общность стремлений всех трудящихся.

Высокий морально-политический уровень, советский патриотизм, верность делу народа, делу Ленина—Сталина, несгибаемая воля к победе, умение преодолеть любые трудности, стремление непрестанно обогащать свои знания, свой творческий опыт необходимы каждому советскому человеку, от академика до пионера, необходимы каждому советскому художнику, всем активным участникам величайшего общественно-исторического процесса — строительства коммунизма.

Идея становится могучей материальной силой, если она овладевает миллионами, и каждый стремится внести свой посильный вклад в реализацию этой идеи. Наша жизнь давала и повседневно дает тысячи примеров производственного, творческого, научного, военного подвига, рожденного сознанием общности идейных устремлений советского общества. Интересы каждой группы трудящихся стали у нас кровными интересами всех. Чаеводов Грузии радуют и вдохновляют успехи хлопкоробов Узбекистана. Новый производственный рекорд горняков Донбасса восприни-

мают, как свою победу, лесорубы карело-финских лесов. Сверхобильный урожай, выращенный колхозниками Украины, вызывает новый производственный подъем у рыболовов Дальнего Востока. Знатный комбайнер Кубани является таким же желанным гостем в колхозах Подмосковья, как и народный артист Советского Союза из театра, осуществляющего культурное шефство над селом.

Миллионами глаз следит Родина за успехами каждого своего сына или дочери; славой, почетом окружает каждого, кто новаторским трудом ускоряет наше движение к коммунизму, будь то ученый или пастух, инженер или земледелец — любой мастер своего дела, специалист в своей области труда.

Велико, почетно и обязывающе бремя славы, которой окружены у нас многие художники, деятели нового, советского искусства. И сегодня, после события огромного исторического значения — очередного XIX съезда партии, когда вся страна изучает решения этого съезда, хочется прежде всего говорить о той мере ответственности перед народом, которая лежит на деятелях искусства социалистического реализма.

Нет предела нашей законной гордости уже содеянным. Искусство, рожденное в дни Октября, продолжающее и развивающее лучшие традиции передового прогрессивного творчества предшествовавших исторических эпох, добилось замечательных побед и успехов. Партия вернула искусство — могучее оружие политического и эстетического воспитания масс — подлинному хозяину — народу, творцу всех материальных и духовных ценностей на земле. Искусство наше насыщено животворными идеями марксизма-ленинизма, несет его свет в массы. Оно воспевает величие и красоту помыслов и дел тех, чьи устремления исполнены благородства, проникнуты подлинным гуманизмом, направлены к борьбе за мир, за счастье всех трудящихся нашей планеты. Искусство наше прекрасно потому, что прекрасна жизнь, питающая его своими живительными соками; герои наших произведений прекрасны потому, что прекрасны их прообразы — советские люди, строящие коммунизм, претворяющие в жизнь лучшие мечты самых светлых умов прошлого и настоящего.

Иным не могло и не может быть искусство страны, где ликвидирована эксплуатация человека человеком, где построено новое, социалистическое общество, где народ высоко ценит все то, что помогает ему итти к торжеству идей, вдохновляющих ныне все трудовое прогрессивное человечество. Мы, советские художники, сыновья своего народа, честно и добросовестно стремимся ответить на его запросы, удовлетворить его растущие требования, выразить в своем творчестве его думы и чаяния, воспеть его славные дела. Но сегодня, подводя итоги проделанному и дерзновенно заглядывая в будущее, следует честно и прямо заявить, что сделано еще мало. Реалистическое искусство — великая прогрессивная сила общества. Лучшие творения передовых художников прошлого всегда имели огромное значение не только для их современников, но и для последующих поколений. Герои классических произведений, воплощавшие в себе лучшие качества людей своего времени, на долгие годы становились идеалом для молодежи.

У нас создано немало прекрасных, волнующих произведений. Лучшие из них вдохновенно повествуют об истории революционной борьбы народа за свое счастье, о великих вождях революции Ленине и Сталине, о битвах гражданской и Великой Отечественной войн, о славных полководцах и государственных деятелях нашей Родины, о замечательных сыновьях народа, прославивших отечественную науку и искусство, и наконец о наших днях, о горняках и строителях, учительницах и врачах, ученых и людях колхозной деревни. Убежденно и страстно борются

советские художники своим творчеством против новой войны, за мир во всем мире. Но, воздавая им честь и хвалу за все совершенное, сегодня следует резко и точно сказать: всего этого мало!

Нам нужны непревзойденные шедевры, в которых предстал бы перед народом во всей красоте, во всем величии своей души, со всем богатством внутреннего мира, характера, со всей широтой и глубиной своих чувств, стремлений обобщенный и полноценный образ подлинного героя современности — нового Человека нового общества? Нам нужны не произведения-однодневки, отвечающие на злобу дня или способные выполнить свою действенную общественную функцию в течение ряда ближайших лет, а подлинные творения народного гения, которые выдержат испытания временем и будут жить века, раскрывая для потомков глубочайший смысл нашей эпохи.

Надо, еще и еще раз вдумчиво проанализировав решения партии по вопросам литературы и искусства, мудрые направляющие указания лучшего друга искусства товарища Сталина, труды классиков марксизма-ленинизма по вопросам эстетики, начать создавать произведения не только о нашем славном прошлом и замечательном настоящем, но и о нашем лучезарном будущем, которое строит сегодня народ своими трудолюбивыми руками, своим светлым умом и горячим сердцем. Нужно показать не только, каким был советский человек в первые годы борьбы на подступах к строительству социализма, как он рос вместе с ростом страны, каким прекрасным стал он сегодня, но и каким он будет завтра, того завтра, черты которого зримо, реально рождаются в нашей действительности и входят в нее предвестниками грядущего, полного очищения сознания и чувств от родимых пятен капитализма.

Подобно тому, как создание Волховстроя, а затем Днепрогэса, строительство Беломорско-Балтийского канала, города Комсомольска-на-Амуре и гигантских промышленных предприятий первых сталинских пятилеток было могучей прелюдией к возведению великих строек коммунизма, так и все огромные успехи наши в литературе и искусстве должно рассматривать сейчас, как подготовку, как накопление сил и опыта для нового невиданного взлета, для расцвета творческой мысли и художественного совершенства в тех же темпах и масштабах, какие предусмотрены директивами XIX съезда партии для развития промышленности, транспорта, сельского хозяйства, науки и культуры.

Эти директивы — документ величайшего исторического значения. За каждым параграфом, каждой его цифрой встают поистине гигантские преобразования, которые коснутся всех сторон деятельности советского человека.

Вот несколько строк из третьего пункта директив по пятому пятилетнему плану, предусматривающему повышение уровня промышленного производства за пятилетие на 70%:

«Наряду с вводом в действие новых предприятий и агрегатов, обеспечить увеличение мощностей действующих предприятий за счет их реконструкции, установки нового оборудования, механизации и интенсификации производства и улучшения технологических процессов».

Ведь это, по существу, программа перевооружения нашей промышленности, ее реконструкции, решительного улучшения технологических процессов на базе новой, более совершенной техники, созданной советскими людьми. И это затрагивает интересы коллективов многих тысяч предприятий, требуя от каждого работника повышения уровня технических и общекультурных знаний, приближая решение поставленной великим Сталиным задачи — сделать всех рабочих и всех крестьян культурными и образованными.

А как глубоко и непосредственно отразится на советских людях —

героях наших будущих произведений — решение другой задачи, поставленной пятилетним планом, — завершить в основном механизацию тяжелых и трудоемких работ в промышленности и строительстве, завершить механизацию основных полевых работ в колхозах, широко развернуть механизацию трудоемких работ в животноводстве, овощеводстве, садоводстве, работ по транспортировке, погрузке и разгрузке сельскохозяйственной продукции, по орошению, осушению заболоченных угодий и освоению новых земель.

Это в корне меняет самый характер земледельческого труда, делая его еще более творческим, требующим высокого уровня знаний.

За пятилетку будут введены в действие не только Куйбышевская ГЭС мощностью в 2100 тысяч киловатт, но и Камская, Горьковская, Мингечаурская, Усть-Каменогорская, Нарвская ГЭС и Рижская теплоэлектроцентраль, развернется строительство Сталинградской и Каховской, а также Каунасской ГЭС, будут начаты стройки новых крупных ГЭС на Волге, Каме и Иртыше. Но есть ли надобность приводить все эти данные плана подробно — кто же не знает их сегодня наизусть?

Хочется только подчеркнуть здесь особое внимание, отведенное в плане развитию хозяйства и культуры в республиках Прибалтики, и с радостью за мою родную Грузию и братские республики Закавказья отметить, что в них запланировано огромное строительство, двигающее вперед их промышленность и культурное развитие. Впрочем, то же самое мог бы сказать о своей республике представитель каждого из народов, входящих в дружную, единую братскую семью народов СССР.

Четкие, строгие и мудрые строки директив съезда звучат, как поэма, как симфония, как голос собственного сердца, когда мысленно представишь себе великое значение намеченных работ для жизни и судеб каждого из советских людей, для родной страны, для лагеря мира, демократии и социализма, для судеб всего человечества. Радость и гордость за свою Родину, за дерзновенных творцов коммунизма, за партию — ум, честь и совесть эпохи, за родного Сталина — полководца всех наших побед, переполняют душу, когда осознаешь, как смелы, величественны и в то же время как реальны планы построения коммунистического общества путем постепенного перехода от социализма к коммунизму! Этот переход и провозглашен теперь в Уставе Коммунистической партии, как одна из главных ее задач на данном историческом этапе.

План новой пятилетки грандиозен, и в самой этой грандиозности проявляются черты, свойственные нашему обществу: революционный размах, забота о неуклонном подъеме производительных сил и росте материального и культурного уровня населения, трезвый учет реальных возможностей развития. Этот план по плечу народу-богатырю, успешно выполнившему четыре предыдущие сталинские пятилетки, разгромившему вооруженные до зубов полчища мирового фашизма и в минимально короткие сроки восстановившему и превзошедшему довоенный уровень производства и потребления.

У такого народа должно быть и будет могучее, великое, прекрасное искусство, правда и совершенство которого впервые в истории мира рождены не мечтой художника, а правдой и совершенством самой жизни.

В директивах по пятилетнему плану уделено непосредственное внимание самому важному и самому массовому из искусств — кино. Партия, правительство и советский народ требуют:

«Осуществить дальнейшее развитие кино и телевидения. Расширить сеть кинотеатров, увеличив количество киноустановок за пятилетие, примерно, на 25 процентов, а также увеличить выпуск кинофильмов».

И эти строки важнейшего документа наших дней требуют от каж-

дого работника кино пристального, вдумчивого обсуждения, анализа современного состояния кинематографии, поисков путей решения поставленных перед нами больших ответственных почетных задач. Ведь речь идет не только о количественном увеличении выпуска фильмов.

Но наше киноискусство — не коммерческое предприятие, рассчитанное на выколачивание прибыли для капиталиста. Наши киностудии должны давать продукцию, которая обогащала бы народ, вооружала его идейно, воспитывала новые моральные качества, свойственные человеку коммунистического общества, формировала и развивала эстетические вкусы.

Высокой идейностью, философскими обобщениями, глубиной содержания и совершенством формы должно быть отмечено любое произведение искусства социалистического реализма, и каждое последующее произведение каждого художника должно быть лучше, чем предыдущее. Не к лицу нам, советским художникам, останавливаться на достигнутом или вновь брать высоты, уже завоеванные нами раньше.

Так начинается разговор о требовательности к себе и другим на всех этапах творческого и производственного труда, начиная с подготовки литературного сценария и кончая тщательной разработкой каждого эпизода, каждой мизансцены, каждой мельчайшей детали, включаемой в небольшой прямоугольник площади кинокадра.

Мы кое-что утеряли из того выразительного богатства, какое было достигнуто в немом кинематографе. Приход звука ускорил процесс сближения кинематографа не только с театром, но и с литературой, а появление цвета приблизило кино и к живописи. Но в основе своей кино было, есть и остается искусством движущегося изображения, и потому кадр, ритм внутри кадров и в их чередовании, монтаж являются важным средством киноязыка. Вот почему мы обязаны, не забывая старых, искать новые приемы киноискусства, развивая их как средство наиболее выразительной и глубокой передачи идейного содержания, темы и образов произведения.

Эти темы и образы должны быть так же значительны, так же прекрасны, как и жизнь, питающая их, как великое будущее, к которому мы идем уверенными шагами, вдохновленные гением Сталина, его мудростью, его разумом, его волей.

«Нашему зрителю, — пишет «Правда» в редакционной статье «К новому подъему киноискусства» (28 августа 1952 г.), — нужны вдохновенные фильмы о советских тружениках, которые являются настоящими героями и творцами новой жизни, решают судьбы истории. Нужны фильмы о великом маленьком человеке, о простых советских людях — строителях коммунизма». А о том, каков есть и каким должен быть этот простой советский человек, многое говорит нам текст Устава партии.

Коммунистическая партия — это добровольный боевой союз единомышленников из людей рабочего класса, трудящихся крестьян и трудовой интеллигенции. По членам партии равняются все трудящиеся. В образе коммуниста произведения киноискусства отражают идейный, моральный, производственный, общественный и культурный рост советского человека. Ведь член партии как зеницу ока бережет единство партии, активно борется за выполнение партийных решений, являет собой пример в труде, непрерывно повышая свою производственную деловую квалификацию, он связан кровными узами с народом, чутко относится к его нуждам и запросам. Член партии развивает самокритику и критику снизу, направленную на выявление и устранение имеющихся недостатков. Коммунист обязан быть правдивым и честным перед партией, соблюдать партийную и государственную дисциплину, всегда и во всем исходить только из принципиальных политических и деловых соображений,

исключая всякую возможность того, чтобы на его точку зрения влияли приятельские отношения, личные симпатии и интересы землячества и родства.

Все это, как мне кажется, и есть основные черты внутреннего облика героев будущих фильмов, посвященных нашей современности. И это отнюдь не означает, что все герои должны быть похожи один на другого. Нет, раскрытие всего богатства личных и индивидуальных качеств характеров и всего многообразия конкретных жизненных связей, всей сложности конфликтов и ситуаций обеспечит то обилие тематических жанровых, сюжетных решений и ту жизненную правду, без которых киноискусство не может двигаться вперед. А своеобразие творческих почерков мастеров, по-своему использующих неисчерпаемые изобразительные возможности киноискусства, будет способствовать созданию произведений, как говорит лучший, талантливейший поэт нашей эпохи, — «хороших и разных».

Тяжелым упреком для нас, работников кино, являются слова уже упомянутой редакционной статьи газеты «Правда»:

«Кинематография все еще отстает от требований партии, советской общественности, непрестанно растущих культурных запросов советского народа... мало выпускает высококачественных фильмов. Наряду с первоклассными произведениями киноискусства продолжают еще выходить посредственные, серые картины».

Наше киноискусство — самое передовое, лучшее в мире. Велика его роль в жизни советского общества, велико значение для мировой прогрессивной кинематографии, где оно по праву занимает ведущее место. Любой советский фильм по своим идейно-художественным и даже техническим качествам стоит неизмеримо выше растленной, гангстерской, порнографической и человеконенавистнической продукции буржуазного кино. Но именно поэтому кинематография страны, ставшей светочем новой цивилизации и прокладывающей миру путь к лучезарному будущему, не может мириться с серостью, неполноценностью произведений.

Почетной задачей, подлежащей решению в годы новой пятилетки, является создание высокохудожественного цветного фильма о Великой Октябрьской социалистической революции. Это должно быть произведение, которое останется жить в веках. Опыт, накопленный мастерами кино при создании картин «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Великое зарево» и ряда других, положивших начало ответственнейшему коллективному труду по воплощению на экране образов гениев революции Ленина и Сталина, позволяет надеяться на успешное решение этой задачи.

Создание фильмов о нашей советской действительности должно быть дополнено выпуском патриотических картин о выдающихся людях прошлого, государственных деятелях и полководцах: Александре Невском, Дмитрии Донском, Иване IV, Петре I, Кутузове. Наряду с готовящимися и намеченными к созданию фильмами о лучших представителях отечественной культуры и искусства, эти фильмы составляют серию произведений о славных страницах истории народов СССР, об истоках их национальной культуры. Понятно при этом, что кинопроизведения, посвященные историческим деятелям, чья жизнь и труд уже были предметом изображения в фильмах, вышедших много лет назад и в значительной мере устаревших, должны быть основаны теперь на последних данных марксистской исторической науки и на использовании новейших достижений нашей кинематографии, в том числе цвета.

Должны зазвучать на экране и веселые кинокомедии, острием сатиры борющиеся с темными пятнами, недостатками, ошибками, которые еще имеются в нашей жизни, и помогающие советскому народу вести

борьбу с недостойными, фальшивыми людьми, нарушающими нормы нашей этики и морали, очищаться от капиталистической скверны. Нам нужны Гоголи и Щедрины, которые могут в полную силу, свойственную сатире, заговорить языком кино с миллионами зрителей.

Нам нужны музыкальные комедии, приключенческие фильмы, картины для детского зрителя и для юношества.

Бедность тем, сюжетов, жанров, однообразие творческого решения, вступающие в противоречие с богатством нашей действительности, нетерпимы; они могут быть объяснены только тем, что авторы литературных сценариев либо не обладают необходимой творческой смелостью в постановке новых тем, в новом их решении, либо просто плохо знают нашу действительность, недостаточно глубоко изучают ее, не проникают в существо содержания жизни своих героев.

Можно смело утверждать, что у нас есть все необходимое для успешного решения стоящих перед киноискусством задач. Есть не только студии, техническая база, творческие кадры киноработников, но есть и великолепные творческие кадры советских писателей, кинодраматургов, которые безусловно в состоянии обеспечить подготовку доброкачественных литературных сценариев.

Киноискусство в силу своей массовости завоевало любовь такого количества зрителей, которое намного превышает число возможных читателей любого литературного произведения. Большая советская литература существует, развивается, растет, пополняется новыми талантливыми именами и произведениями. Следовательно, нет непреодолимых препятствий к тому, чтобы не рос и не развивался один из ее важнейших жанров — кинодраматургия. Дело только за тем, чтобы произошел перелом в отношении к кинодраматургии в сознании самих писателей, в руководстве и кинокомиссиях Союза советских писателей СССР и его отделений в братских республиках, чтобы были найдены четкие организационные формы взаимоотношений писателей с кинопроизводством. Подсказать эти формы, четко изложить свои требования и пожелания — дело самих писателей.

Повышение требовательности к себе со стороны каждого писателя, кинодраматурга, повышение требовательности ко всем звеньям киноорганизаций, принимающих и утверждающих сценарии, в смысле правильности и глубины оценок, творческой компетентности, помощи автору, повышение требовательности к себе и товарищам по работе со стороны режиссеров, операторов, артистов, художников, композиторов и всех участников производственно-творческого процесса создания фильма — первое и основное условие, которое должно стать законом для всех нас, от рядовых работников до руководителей кинематографии.

Мы почаще должны обращаться к цифрам пятилетнего плана, к Уставу партии, к трудам Маркса—Энгельса—Ленина—Сталина, к указаниям партии по идеологическим вопросам и почаще спрашивать себя: все ли мы сделали для того, чтобы развитие киноискусства шло в ногу с развитием страны и не только отражало в художественных образах этапы движения нашего общества к коммунизму, но и стимулировало, активно содействовало этому движению, формировало сознание человека? Делаем ли мы это на таком творческом уровне, который оставит далеко позади лучшие достижения художников прошлого, лучшее, что было создано мастерами искусства социалистического реализма на предыдущих этапах нашего исторического пути?

Таковы первые мысли, возникшие при ознакомлении с документами мирового значения, документами, знаменующими неуклонный рост силы и могущества нашей прекрасной страны, рост сил лагеря мира, демократии и социализма. Хотелось высказать некоторые общие соображения о

том, какие перспективные цели и задачи должно поставить перед собой наше замечательное искусство, чтобы его пятилетний план был достойным звеном в общем развитии страны. Подобные общие соображения должны еще обрести плоть и кровь конкретных выводов, предложений, а для этого необходимо нам — художникам, критикам, искусствоведам — вплотную и смело взяться за решение насущнейших проблем нашего искусства, глубоко и серьезно проанализировать и обобщить его творческую практику, двинуть вперед разработку его теории. Теория, дающая практикам силу ориентировки, перспективу развития, поможет работникам кино от фильма к фильму повышать идейно-художественный уровень кинопроизведений.

Конкретными творческими делами должны и можем ответить мы стране, народу, партии, родному и любимому Сталину на XIX съезд партии, как на событие огромной важности в нашей истории, отражающее новые успехи, которыми отмечен наш путь в коммунистическое будущее. Советские художники должны итти к этому будущему с сознанием своей ответственности за важнейший участок идеологического фронта — за создание, укрепление, рост и обеспечение изобилия новой, коммунистической культуры.

Путь к этому указан нам в мудрых, разрешающих кардинальные идейно-творческие проблемы искусства, положениях, высказанных тов. Г. М. Маленковым в отчетном докладе Центрального Комитета.

XIX съезд партии — новый стимул вдохновения, созидания, творчества во всех областях нашей жизни. Ведь на съезде присутствовал и выступал тот, кто создал силу и могущество нашего государства, осуществил строительство социализма, кто ведет нас уверенно, твердо, мудро вперед, к близким берегам коммунизма.

Великий Сталин!

Имя его, образ его, идеи его священны для каждого советского человека, для каждого разумного существа нашей планеты, стремящегося к миру, свободе и счастью. Сталин видит все и знает все, о чем думает, к чему стремится наш народ, все прогрессивное человечество. Сталину понятны и близки дерзания юности и мудрость зрелости, интересы, мысли, чувства рядового рабочего и академика, художника и крестьянина.

В своей исторической речи на XIX съезде товарищ Сталин с гениальной прозорливостью раскрыл перед нами судьбы истории и показал, как пойдут народы к полному торжеству свободы, демократии, прогресса, к миру во всем мире, к своему счастью.

Всегда и во всем, во всех наших делах, больших и малых, мы постоянно должны обращаться за примером к жизни и деятельности великого Сталина, должны спрашивать себя, как оценил бы он результаты нашего труда, какие задачи поставил бы перед нами в интересах партии, страны, народа!

С. ГЕРАСИМОВ

Народный артист СССР

ЗА ВОПЛОЩЕНИЕ ПРЕДНАЧЕРТАНИЙ ПАРТИИ!

Октябрь 1952 года стал знаменательной датой в истории Коммунистической партии, в строительстве Советского государства, в развитии нашего общества. Отныне каждый советский человек рассматривает свою жизнь и деятельность в свете тех гигантских задач, которые определил XIX съезд Коммунистической партии Советского Союза, и проверяет свою готовность к решению этих всемирно исторических задач, соизмеряя свои силы, свой жизненный опыт, свои моральные качества с красотой и величием идей, нашедших свое выражение в исторической речи товарища Сталина, в отчетном докладе тов. Г. М. Маленкова и изложенных в новом Уставе партии и в директивах по пятому пятилетнему плану, принятых съездом.

Доклады, выступления на съезде, его решения, а также новый гениальный труд товарища Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР» определили масштабы переживаемого нами исторического этапа. Они стали программой действия для миллионов советских людей, с новой силой раскрыли перед лицом мира те великие, гуманные цели, которым вот уже тридцать пять лет беззаветно служит героический советский народ, по-новому осветили нам путь к коммунизму.

Документы XIX съезда и классический труд товарища Сталина представляют неоценимое значение для ученых, писателей, художников, артистов, для всей огромной армии деятелей нашей советской культуры.

В директивах съезда есть указание о том, что советская кинематография должна производить больше картин, чем она производила в последние годы. В этом указании заключается обширная программа действия, ибо каждое слово в решениях съезда предполагает плановое, конкретное воплощение в реальных делах.

Особое значение для дальнейшего развития советского искусства приобретают исключительно глубокие указания тов. Г. М. Маленкова о типичном в жизни и искусстве. Эти важнейшие указания намечают целый ряд как теоретических, так и практических проблем, решать которые надлежит нам, деятелям советского искусства, в своих произведениях.

Делать больше картин — это значит, что вся армия киноработников должна по-новому взглянуть на свои практические задачи, расширить и улучшить техническую базу, необходимую для создания кинокартин, рационализировать, усовершенствовать производственный процесс и, что самое главное, внимательно пересмотреть в свете решений съезда свои творческие позиции.

Мастерам советского кино предстоит творчеством своим способствовать осуществлению всенародных задач, поставленных партией перед советскими людьми, а для этого своим искусством еще больше приблизиться к народу, к его жизни и труду, заглянуть в самую душу народа, отразить в своих произведениях грандиозный размах его начинаний, его созидательного творчества.

Разумеется, мы вправе гордиться многими и многими отличными произведениями киноискусства, которые заслуженно пользуются любовью народов не только нашей страны, но и далеко за ее рубежами. Но было бы неверно представить положение так, что киноискусство пришло к историческому XIX съезду Коммунистической партии, полностью решив задачи, которые ставит перед ним наше время.

В своем докладе на XIX съезде тов. Г. М. Маленков справедливо указал нам на то, что в кинематографии не устранены недостатки, что она все еще мало создает хороших фильмов, имеющих большое воспитательное значение, и плохо использует все имеющиеся у нас возможности для того, чтобы выпускать много хороших и разнообразных кинокартин. Тов. Г. М. Маленков особо отметил ненормальность такого положения, когда в кинематографии (так же, как в нашей советской беллетристике и драматургии) до сих пор отсутствуют такие виды художественных произведений, как сатира.

Как часто приходится нам слышать от зрителей упреки в том, что картины наши малочисленны, что они не всегда еще содержательны и глубоки. Наиболее близкое и доступное миллионным массам, кино давно уже стало любимым искусством советского народа. Выпуск каждого нового удачного фильма становится крупным событием в культурной жизни нашей страны.

Но далеко еще не всегда наши картины оправдывают ожидания зрителя. Часто бывает и так, что его жадный интерес к новому произведению угасает с каждым кадром, с каждой сценой раскрывающейся перед ним картины. И он уходит из кинотеатра, если не до конца разочарованным, то в чем-то неудовлетворенным. А обсуждая фильм с приятелем, с женой, с подругой, высказывает критические замечания, подчас полные замечательной точности, остроты и силы.

К чему же чаще всего сводятся эти замечания?

Зритель требует правды в отражении жизни, как деятельный, страстный участник этой жизни, раскрывшейся для него в самом богатом своем отражении.

В повседневном труде, в своей борьбе за построение нового мира с врагами этого мира советский человек с исключительной глубиной и силой проявляет такие свои особенности, которые не даны были еще ни одному поколению людей. Это величие духа советского человека в решающей степени определяет масштабы нашего советского искусства. И знаменательно, что наиболее любимыми произведениями советского народа стали как раз те картины, которые, подобно «Чапаеву» и «Падению Берлина», показывают нашего человека — его деяния, мысли, духовную красоту — в момент решительной исторической схватки, когда с исчерпывающей полнотой обнаруживается подлинное величие человека-гражданина, патриота своей отчизны.

Правдивое отражение мирной созидательной жизни советских людей давно уже стало основной задачей мастеров советского искусства, и объективность требует сказать, что в этой области уже достигнуты значительные успехи. В лучших картинах о мирном труде советских людей отражены те новые, прекрасные черты, которые свойственны советскому человеку — гуманисту, бескорыстному борцу за счастье и процветание всего человечества.

Но в разработке темы современности далеко не всегда нам удается достичь верных пропорций, точных красок, живого, увлекательного рассказа, передающего жизнь во всех ее бесчисленных оттенках, во всей ее прекрасной глубине.

В стремлении выявить материальные и духовные ценности, созданные нашим обществом, мы иной раз не умеем еще верно расположить свет и тени в своем произведении, для того чтобы сделать его предметным, выпуклым отражением жизни. И советский зритель, воспитанный реалистическими традициями русской классической литературы, русского классического театра, тотчас обнаруживает недостатки в наших произведениях, ибо ему есть с чем соизмерять, ибо он помнит и любит совершенные спектакли Московского Художественного театра, романы Льва Толстого, стихи Пушкина, драмы Островского, в его памяти жива сила образов «Тихого Дона» Шолохова, «Молодой гвардии» Фадеева.

Ставя перед нами все более и более важные задачи, партия обратила серьезное внимание на слабость драматургического конфликта в наших произведениях.

Это своевременное напоминание должно быть понято и истолковано нами в наиболее глубоком его смысле. Сейчас, на рубеже нового исторического этапа, когда каждый из художников проверяет целесообразность и верность своего творческого замысла, эти указания партии должны стать руководящей основой.

Каждый из нас мечтает, чтобы его произведение потрясло душу читателя и зрителя, заставило задуматься о самом возвышенном и благородном смысле жизни, помогло разыскать в себе то лучшее, что поднимает человека над мелочным, эгоистическим, что раскрывает перед ним дорогу к историческим победам.

Мне думается, что никакая тема не может быть успешно разрешена в нашем искусстве, если она будет разрабатываться вне связей с общественно-политической средой и без обязательного сохранения исторических масштабов этой среды, которая определяет все развитие нашей многогранной творческой жизни. Между тем, знакомясь с новыми пьесами и сценариями, нам приходится иной раз обнаруживать непонимание этого главного условия. Стремясь углубить драматический конфликт, авторы замыкают действие в специально ограниченные рамки с тем, чтобы, сгустив его таким механическим образом, достичь нужного драматического эффекта.

Бывает, что при беглом чтении такое произведение привлекает к себе внимание художника, но чем более вчитываешься в него, тем более разочаровываешься, ибо оно не оставляет места художнику для многопланового решения задачи.

Не надо понимать это замечание в том смысле, что бытовая тема вообще не представляет интереса для наших художников и зрителей. Но мне думается, что жанровые рамки, отличавшие дореволюционную драматургию, претерпели огромные изменения под воздействием новых условий и иных масштабов всей нашей жизни, когда в повседневный быт любой советской семьи, подобно вольному ветру, врываются веяния общественно-политической жизни всего народа, всей страны.

Многочисленные попытки показать в замкнутой «камерной» обстановке решение проблемы семьи, новой морали, как правило, не давали полноценных художественных результатов. Значит ли это, что так называемая «личная тема» не может быть успешно решена нашим искусством?

Такой вывод был бы не только неверным, но, с нашей точки зрения, и вредным. Представление о советском человеке, как о человеке, лишенном личной жизни, есть не что иное, как злобная, клеветническая вы-

думка наших врагов. Богатство личной жизни советских людей настолько общеизвестно нам, членам этого общества, что в своей среде как-то даже и бессмысленно это доказывать. Но раскрывать эту жизнь в своем искусстве мы, повидимому, еще как следует не научились. И сейчас попытка создать личный конфликт в традициях и средствами старой драматургии обычно терпит поражение вследствие того, что в жизни такой конфликт содержит новые, ранее не известные человеку черты.

Чувство ответственности за общее, всенародное дело до такой степени глубоко проникло в сознание каждого нашего человека, что за личным всегда стоит общественное, а это общественное требует предметного выражения в каждой сцене и неизбежно влияет на композицию произведения, на его стиль.

Это положение настолько очевидно каждому художнику, что в той или иной степени определяет как замысел, так и решение любого произведения советского искусства.

Но как часто в своем творчестве мы еще допускаем наивные, упрощенные, схематичные связи между личным и общественным в мыслях, словах и поступках наших героев. Вот этого-то зритель и не желает прощать! Требуя от искусства правды в большом и малом, он протестует, когда вместо живой человеческой речи слышит отвлеченные декларации, когда вместо глубоко мотивированного поведения людей видит случайные, психологически не подготовленные поступки, пусть даже герои преисполнены самых лучших намерений.

И в тот момент, когда зритель перестает узнавать себя в образах сцены или кинокартины, он начинает воспринимать произведение внешне, уже не соучаствуя в нем всем своим сердцем, а только холодно оценивая его разумом. Но искусство, не разбудившее чувств, не может быть полноценным.

Выходит, нельзя ставить знак равенства между значимостью выбранного конфликта и силой его воздействия на зрителя, ибо если конфликт решен внешне, без учета всех тех реальных жизненных связей, которые породили его, без умелого и подробного их раскрытия, он не оставит глубокого следа в сознании зрителя — лишь развлечет на минуту и тотчас забудется.

Между тем учительская сила нашего искусства в лучших его произведениях безгранично велика! Она тем больше, чем больше живых, трепетных чувств разбудил художник в своем зрителе. А чувства эти, очищающие, обогащающие человека, рождаются правдой искусства — правдой сюжета, правдой каждой сцены, каждого крошечного эпизода, каждого слова, каждой интонации.

У мастеров советского киноискусства есть все, чтобы творить прекрасное, захватывающее искусство. Великая Коммунистическая партия вложила нам в руки бесценное оружие: ленинско-сталинское учение, ставшее маяком для всего трудового человечества. Овладение марксистско-ленинской теорией дает советским художникам ту силу и остроту зрения в оценке жизненных явлений, без которых немыслим подлинный социалистический реализм в искусстве.

Жизнь развертывает перед нами прекрасные картины героического труда и борьбы. И сейчас, для того чтобы подняться на новую ступень в своем художественном творчестве, каждый из нас стремится увидеть нашу жизнь и творца этой жизни — советский народ — со всей возможной глубиной, стремится не только показать результаты гигантского труда наших людей, но объяснить причины, которые подготавливают и порождают победы нашего человека.

Эта задача не может быть решена без искренного и увлеченного участия писателей, ибо литература в нашем творчестве — основа основ,

и художественный масштаб фильма прежде всего определяется художественным масштабом сценария.

Употребляя слово «масштаб», я не имею в виду только размеры темы, ее историческое значение, обширность материала. Я имею в виду ту углубленность и тщательность в разработке всех частей, всех деталей нашего искусства, без которых не рождается прекрасное целое.

И операторы, и художники, и композиторы, и актеры, то есть все творцы, усилиями которых создается фильм, могут и должны работать еще точнее, еще увлеченнее, еще лучше, не прощать фальши ни в чем, не прощать ее ни себе, ни друг другу, не отступая перед трудностями раскрытия самых глубоких, самых важных связей в жизни наших современников.

Будь то комедия, драма или эпос, во главу угла при их оценке необходимо ставить важнейший вопрос: раскрыло ли произведение типичные явления нашей действительности, послужило ли наше искусство дорогим соотечественникам в их беззаветной борьбе за новый мир, за коммунизм? Это значит: помогло ли оно молодежи глубже, действеннее понять наши великие цели? Дало ли пример мужества, революционной бдительности, бескорыстия, самоотверженности в борьбе? Вдохновило ли оно на подвиг? Или высмеяло ли оно слабость, моральное убожество, эгоизм, обывательскую мелочность, подлость? Дало ли оно зрителю эстетическое наслаждение соразмерностью пропорций, чистотой красок, живостью действия, точностью и выразительностью языка?

Если при внимательном и честном анализе своего творчества мы сами сможем ответить утвердительно на эти важнейшие вопросы, можно быть уверенным, что народ, взыскательно оценив новое произведение, не бросит самого горького для художников упрека, не скажет, что мы не показали ему жизненной правды, не раскрыли перед ним красоты жизни, оставили его равнодушным и холодным, то есть зря отняли у него два часа драгоценного трудового времени, так необходимого ему в его борьбе за новый мир, за воплощение великих предначертаний XIX съезда.

М. СМИРНОВА

ГЛАВНАЯ ТЕМА

Исторический XIX съезд Коммунистической партии является важнейшим этапом на пути построения коммунистического общества. Вся Советская страна глубоко изучает сейчас решения съезда, открывшие перед нами грандиозные перспективы дальнейшего роста материальных и духовных сил социалистического общества. Эти решения показывают величие побед, завоеванных Советской страной за тридцать пять лет ее существования, и зовут наш народ вперед, к новому, невиданному расцвету.

«Ныне главные задачи Коммунистической партии Советского Союза состоят в том, чтобы построить коммунистическое общество путем постепенного перехода от социализма к коммунизму, непрерывно повышать материальный и культурный уровень общества, воспитывать членов общества в духе интернационализма и установления братских связей с трудящимися всех стран, всемерно укреплять активную оборону Советской Родины от агрессивных действий ее врагов» — так записано в новом Уставе партии.

Задачи, стоящие перед партией, являются задачами всех трудящихся нашей страны.

Новым трудовым подъемом встретила страна XIX съезд партии. На заводах и фабриках, в колхозах и совхозах, на шахтах и рудниках, на тысячах различных строек советские патриоты, изучая исторические решения съезда и речь товарища Сталина, берут на себя новые социалистические обязательства.

Ко всему, что происходит в нашей стране, приковано восхищенное внимание миллионов трудящихся всего мира. Великие преобразования, осуществленные в Советском государстве, служат программой действий для всех, кто вступил на путь борьбы за новую жизнь. Победы, достигнутые нашей Родиной, являются для свободолюбивых народов прообразом их будущих побед.

В живом внимании и любви зарубежных трудящихся к нашей Советской стране я убедилась воочию в дни моего пребывания на кинофестивале в Индии. Мне пришлось разговаривать с десятками простых людей, сердца которых были преисполнены горячей симпатией к нашему народу. Их приводили в восхищение забота партии и советского правительства о материальных и духовных нуждах трудящихся. Внимательно слушали меня мои собеседники, когда я рассказывала о наших студентах, получающих от государства стипендию. То, что в Советском Союзе рабочие и крестьяне имеют возможность учиться, совмещая учебу с работой по своей специальности, казалось индусским рабочим чем-то

совершенно невероятным, сказочным. Бесплатная медицинская помощь, многочисленные дома отдыха, санатории для трудящихся — об этом могут только мечтать миллионы простых людей капиталистических стран.

В великих делах, совершаемых в нашей стране под руководством партии, воплощены все лучшие стремления, надежды и чаяния народов всего мира.

С волнением изучая документы XIX съезда партии, каждый советский человек думает о том, какой вклад он может и должен внести в общее дело построения коммунистического общества.

Об этом, вместе со всеми советскими людьми, думаем и мы, работники искусства. Партия выдвинула перед нами важную задачу: помочь воспитанию народа в духе высокой коммунистической сознательности.

Советское искусство призвано правдиво и глубоко отразить процессы, происходящие в нашей стране в период перехода от социализма к коммунизму, и, самое главное, ярко и полно нарисовать образ советского человека, носителя всех лучших качеств социалистического общества. Произведения советских художников по своему идейному и художественному уровню должны быть достойны великой эпохи, в которой они рождаются и о которой повествуют.

В директивах XIX съезда партии по пятому пятилетнему плану среди других мероприятий, направленных на повышение культуры и удовлетворение возросших духовных запросов нашего народа, есть указания, которые непосредственно касаются нас, работников кинематографии. В пятилетнем плане предусмотрено расширение сети кинотеатров и киноустановок, а также увеличение выпуска фильмов.

Необходимо при этом помнить, что интересы развития киноискусства требуют вместе с увеличением количества значительного улучшения качества выпускаемых фильмов. За успешное выполнение этой задачи в значительной мере отвечают кинодраматурги, ибо создание подлинно прекрасных произведений киноискусства невозможно без наличия высококачественных сценариев.

Кинофильмы должны давать правильное представление о грандиозном размахе и значении великих работ, намечаемых партией на ближайшие годы.

Перед нашими писателями и драматургами возникает множество тем, раскрывающих величие наших дел и тех, кто эти дела совершает.

Героями наших фильмов должны стать в первую очередь простые советские люди, рядовые труженики, строители нового мира.

Главное, в чем проявляет себя советский человек, это труд. Тему труда я и считаю главной темой нашего искусства.

Свободный, творческий, созидательный труд немыслим в капиталистическом обществе. Право на такой труд даровала советским людям Великая Октябрьская социалистическая революция. Наша страна родилась для строительства новой жизни, для созидания, и героем нашего искусства стал борец за народное счастье, строитель и труженик. Труд, ставший делом чести, делом славы, доблести и геройства, является темой многих наших фильмов.

Великие русские писатели прошлого отразили в своих произведениях тоску о труде, полезном и творческом. Вдохновенными поэтами труда были Чехов и Горький.

Герои произведений Чехова мечтают и вдохновенно говорят о труде осмысленном, созидательном, свободном. Вся деятельность Чехова как писателя была полна мечтой о труде, о творчестве. «Если бы каждый человек, — говорил он, — на куске земли своей сделал бы все, что он может, как прекрасна была бы земля наша!».

Мечта о «цветущем саде», в который должна превратиться земля усилиями миллионов простых людей, — одна из основных в творчестве Чехова. Но писателю не удалось дожить до осуществления этой мечты. У нас она стала реальностью.

Мы, советские художники, имеем счастье показывать плодотворный, вдохновенный труд, направленный на изменение действительности в интересах человека. Наша страна превращается в цветущий сад, где самыми прекрасными плодами являются люди, создающие этот сад. Изменяя лицо земли, создавая прекрасные города, осушая болота, проводя каналы, озеленяя пустыни, наши люди изменяются сами, обогащаясь новыми качествами, раскрывая свои способности, развивая таланты.

Внимание к людям — это одна из главных особенностей нашего социалистического общества.

«Людей надо заботливо и внимательно выращивать, как садовник выращивает облюбованное плодовое дерево».

Об этих мудрых словах товарища Сталина должны всегда помнить писатели и деятели искусства всех видов и родов.

Развивая тему труда в произведениях искусства, не следует терять главное — того, кто трудится, человека. Причиной неудач многих сценариев, а также и фильмов является то, что, поставив задачей рассказать о труде советских людей в той или иной области, писатель вместо изображения человека во всем многообразии его проявлений показывает производственные процессы. Люди же, творцы этих процессов, отходят на второй план и выглядят духовно обедненными, схематичными.

Свободный, творческий труд обогащает человека, вырабатывает в нем новые качества, поднимает сознание собственного достоинства, прививает чувства коллективизма, товарищеской взаимопомощи.

Наша советская действительность подняла простого «маленького» человека на небывалую высоту, открыв перед ним неограниченные возможности проявления своей личности.

Главным героем моих сценариев, настоящих и будущих, является обыкновенный, рядовой советский человек, честный и неутомимый труженик, влюбленный в свою профессию. Такова учительница Варвара Васильевна Мартынова, посвятившая всю свою жизнь любимому делу и воспитавшая не одно поколение людей; такова молодой врач Татьяна Петровна Казакова, которая, приехав после окончания института в деревню, трудилась с огромной энергией и горячим желанием.

Сейчас я работаю над сценарием о советском агрономе. Этот сценарий завершит задуманную мной трилогию, первыми двумя частями которой являются «Сельская учительница» и «Сельский врач».

Исторические документы XIX съезда партии рождают много дум и творческих замыслов. Образ члена партии, который вырисовывается перед нами в строках нового Устава, должен быть примером для каждого нашего человека. Честность, непримиримость к недостаткам, справедливость, скромность, бдительность, высокая сознательность, преданность великому делу Ленина—Сталина — таковы основные качества, воспитанию которых в наших людях должен помогать советский художник.

В нашем обществе один из главных критериев оценки человека — его отношение к труду. Член партии обязан «быть примером в труде, овладевать техникой своего дела, непрерывно повышать свою производственную, деловую квалификацию» — сказано в Уставе партии. Вчитываясь в этот пункт Устава, я думаю о труде людей, о которых мы, художники, рассказываем в своих произведениях, а также о нашем писательском

труде, о том, каким он должен быть, чтобы удовлетворить требования, предъявляемые народом к нашему искусству.

«Я хочу,
чтоб к штыку
приравняли перо» —

заявлял в свое время Маяковский. Я думаю, что у нас сейчас труд писателя по своему значению равен действиям бойца, ведущего борьбу за новую действительность, за нового, полноценного советского человека.

Наша кинематография еще в долгу перед народом, который ждет ярких, высокохудожественных фильмов, повествующих о героизме повседневного труда, рисующих облик простого советского человека во всем богатстве его интересов, запросов и потребностей. Рассказывая о том, как в условиях советской действительности изменяются наши люди, как исчезают в них остатки прошлого, мы еще мало проникаем во внутренний мир наших героев, обедняем их характеры.

Товарищ Сталин не раз подчеркивал значение каждого отдельного человека, скромного и порой незаметного.

На приеме в Кремле, провозглашая тост за людей простых, скромных, за «винтики», которые держат в состоянии активности великий государственный механизм во всех отраслях науки, хозяйства и военного дела, товарищ Сталин говорил: «Их очень много, имя им легион, потому что это десятки миллионов людей. Это — скромные люди. Никто о них ничего не пишет, звания у них нет, чинов мало, но это — люди, которые держат нас, как основание держит всю вершину».

Эти слова товарища Сталина вновь и вновь напоминают нам о великом долге перед нашим народом, перед простыми людьми, ожидающими от нас произведений, которые помогли бы им трудиться на благо Родины, содействовали бы воспитанию лучших человеческих качеств. Мы должны создать такие образы, которые, родившись в сознании художника, наблюдающего действительность, сошли бы в жизнь со страниц книг, с экрана и встали бы в строй борцов за счастье человечества.

Д. ПИСАРЕВСКИЙ

СТАЛИНСКИЙ ПРИНЦИП СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА — ВЫСШЕЕ ДОСТИЖЕНИЕ НАУКИ ОБ ИСКУССТВЕ

Двадцать лет назад, 26 октября 1932 года, состоялась историческая беседа И. В. Сталина с группой писателей на квартире у А. М. Горького. В этой беседе И. В. Сталин назвал писателей «инженерами человеческих душ», определил творческий метод советской литературы и искусства как метод социалистического реализма.

Сформулировав принципы социалистического реализма, И. В. Сталин гениально обобщил положения Маркса, Энгельса, Ленина о творческом методе реалистического искусства, обогатив эти указания опытом строительства социалистической культуры и развития самого идейного, самого передового в мире советского искусства.

История советского искусства — это прежде всего история борьбы партии за реализм, за коммунистическую идейность и активно преобразующую воспитательную роль искусства, история борьбы против растлевающего влияния буржуазной идеологии, против всех и всяческих разновидностей формализма.

В первые годы советской власти развитие искусства протекало в особенно сложных условиях. Капиталистические элементы, еще сохранившиеся в стране, вели против нового строя ожесточенную и скрытую и открытую борьбу через свою агентуру — злейших врагов советского народа: троцкистов, бухаринцев, буржуазных националистов. Значительные слои буржуазной интеллигенции либо враждебно относились к идеям социализма, либо долгое время топтались на месте в поисках дальнейших путей. Художники, отдавшие свой талант на службу революции, были в меньшинстве, своей же рабоче-крестьянской художественной интеллигенции еще почти не было. Лишь постепенно благодаря упорной и повседневной работе партии выкристаллизовывалось новое в искусстве, осуществлялся поворот к народу лучших представителей старой интеллигенции, вырастали и выдвигались новые люди в искусстве из среды трудящихся.

Чутким и бережливым отношением к кадрам художественной интеллигенции, заботой о их воспитании была проникнута политика партии. Находилось, конечно, немало любителей администрирования в искусстве, запрещения всего «непролетарского» в нем, «управления» искусством путем декретов. По адресу таких «администраторов» товарищ Сталин говорил: «Конечно, очень легко «критиковать» и требовать запрета в отношении непролетарской литературы. Но самое легкое нельзя считать самым хорошим. Дело не в запрете, а в том, чтобы шаг за шагом выживать со сцены старую и новую непролетарскую макулатуру в порядке соревнования, путем создания могущих ее заменить настоящих, интересных, художественных пьес советского характера. А соревнование — дело большое и серьезное, ибо только в обстановке соревнования можно будет добиться сформирования и кристаллизации нашей пролетарской художественной литературы» [1].

Такова была линия партии в области искусства, которая и привела к большим успехам реалистического направления в искусстве, прямо продолжавшего лучшие традиции классического русского и мирового искусства и обогащавшего их.

[1] И. В. Сталин, Соч., т.11, стр. 328.

К концу двадцатых годов, к началу периода индустриализации страны и коллективизации сельского хозяйства советское искусство насчитывало уже в своем активе десятки выдающихся произведений и в литературе, и в театре, и в музыке, и в живописи, и в скульптуре, и в кино. Но теоретическая разработка проблем искусства и особенно вопросов, связанных с его творческим методом, серьезно отставала от художественной практики. Вульгаризаторы и упростители марксизма, а нередко и прямые враги, подвизавшиеся на фронте искусства, сочиняли свои «теории», выдвигали свои лозунги, способные лишь дезориентировать работников искусств.

Партия неустанно разоблачала реакционный характер «творческих установок», которые пытались навязать советскому искусству идеологические прислужники буржуазии, прикрывавшиеся различными, в том числе «архиреволюционными» лозунгами. Так были развенчаны реакционные упражнения теоретиков из «Серапионовых братьев», имажинистов, конструктивистов и других воинствующих проповедников формализма. Партия разгромила антимарксистские, псевдопролетарские сектантские установки «Пролеткульта», теории троцкистских выродков из «Перевала» об «интуитивном характере творчества», меньшевистскую переверзевщину, проповедовавшую вульгарный социологизм, лефовское требование «литературы факта» и лженоваторские «теории» «чистого киноискусства», фактографической кинематографии, фэксов и т. п. Реакционный смысл подобного рода «теорий» и «установок» стал ясен каждому честному советскому художнику благодаря неустанной разъяснительной работе партии.

Однако в конце двадцатых и начале тридцатых годов серьезный вред советскому искусству продолжали наносить путаные и лживые теории, исходившие от руководства РАПП и подобных ей организаций. Рапповцы выдвинули «марксистское» по внешности, но глубоко враждебное существу марксизма требование «диалектико-материалистического метода в литературе и искусстве». Это было простым, механическим отождествлением метода науки с методом искусства, отрицанием специфики художественного творчества. Требование рапповцев противопоставляло изучение теории изучению действительности и обрекало искусство на создание пустых схем вместо ярких и жизненных художественных произведений. Против изображения искусством подлинного героя советской действительности направлен был и вытекающий из этого «метода» демагогический рапповский лозунг «За живого человека в искусстве», требовавший показа борьбы в человеке двух начал — сознательного и подсознательного, требовавший «действенного самоанализа», то есть показа героя в бесконечных сомнениях и колебаниях. Под видом «придания художественному методу революционно-критического характера» рапповцы выдвигали демагогический лозунг «За срывание всех и всяческих масок», подлинной подоплекой которого было протаскивание троцкистско-бухаринской клеветы на советский народ, на наш социалистический строй.

Все это было направлено на ликвидацию подлинного искусства и преследовало контрреволюционные цели борьбы против советской культуры. «Творческий метод», который РАПП навязывала советским художникам, представлял собой грубое искажение, вульгаризацию, извращение азов марксизма.

Товарищ Сталин разоблачил весь вред деятельности РАПП, антимарксистскую сущность ее «теорий» и в том числе установок, касающихся метода художественного творчества. В беседе с писателями 26 октября 1932 года он говорил о том, что писателям нельзя подсказывать какую-либо схему: они черпают материал, краски для своих произведений из конкретной действительности, а поэтому пусть они учатся у жизни. Когда же кто-то из присутствующих подал реплику, что это, мол, эмпиризм, товарищ Сталин возразил, что такое слово можно применить к политику, к ученому, но не к писателю.

Это указание И. В. Сталина имеет исключительное значение для решения важнейшего вопроса о специфике искусства в ряду других форм общественного сознания, об особенностях метода художественного творчества.

В работе «Марксизм и вопросы языкознания» И. В. Сталин подчеркнул, что различные общественные явления по-разному обслуживают общество. Здесь-то и нужно искать основу, сущность специфики того или иного общественного явления.

И. В. Сталин учит, что общественная функция науки состоит в том, чтобы от-

крывать, изучать законы природы и общества и помочь людям использовать их в интересах общества, прежде всего для осуществления производства материальных благ, без которых общество не может ни существовать, ни развиваться, для его коренной перестройки.

Искусство имеет другую общественную функцию: оно служит прежде всего делу воспитания людей, переделки их психологии, формирования их душ. Чтобы выполнить эти задачи, искусство должно обладать способностью оказывать могучее воздействие на психику человека, обладать эмоциональной силой. Такая сила присуща художественным образам, посредством которых искусство и отражает действительность. Подлинное художественное произведение, благодаря доходчивости своих образов, способно дать понимание сложных явлений и общественной жизни, и природы.

Художественный метод, вооружая художника наиболее общими творческими принципами, делает возможным такое отражение действительности.

Конечно, метод искусства связан с методом науки: художник не может понять действительность и отразить ее в образах, не имея ясного мировоззрения, а единственно научное мировоззрение есть диалектический материализм; искусство не может обойтись без научного метода и в силу своей познавательной роли; сама выработка художественного метода требует научного изучения особенностей искусства и т. д. Поэтому изучение марксизма-ленинизма является важнейшим и непременным условием успешной творческой деятельности советского художника.

В одной из бесед с киноработниками товарищ Сталин говорил о том, что мастерам советского искусства мало знакомиться с трудами Маркса, надо вчитываться в это гениальное учение, а для того чтобы художественные произведения были пропитаны духом марксизма, мастера искусства должны по-настоящему его знать, чувствовать и любить.

Но нельзя отождествлять творческий метод искусства и марксистский метод в науке. Будучи основан на гранитном фундаменте марксизма, на революционной диалектике, метод социалистического реализма является частным методом, относящимся к одной области общественных явлений — к области искусства. Он всесторонне учитывает особенности именно этой области.

Метод социалистического реализма — качественно новая, высшая форма реалистического метода в искусстве. Он впитал в себя передовой опыт прогрессивной художественной культуры всего человечества и особенно русского классического искусства — высшего достижения реализма прошлого. Он обогатил и развил метод этого искусства в новых исторических условиях, опираясь на факты социалистической действительности, на опыт развития советской культуры, обобщая достижения передового советского искусства.

Товарищ Сталин, Центральный Комитет нашей партии, требуя от советских художников последовательного осуществления принципов социалистического реализма, развивают и конкретизируют эти принципы, разъясняют их глубокий смысл. Классические труды И. В. Сталина, его указания и советы творческим работникам, постановления ЦК партии по идеологическим вопросам, выступления партийной печати по проблемам искусства дают всестороннее освещение принципов художественного метода, помогают применять его в творческой практике.

Последовательное проведение принципов социалистического реализма в художественном творчестве — основа замечательных успехов советского искусства. Такие выдающиеся фильмы, как «Чапаев» и «Депутат Балтики», «Щорс», «Клятва» и «Падение Берлина», «Сельская учительница» и «Молодая гвардия», «Кубанские казаки» и «Композитор Глинка» и многие другие являются примером воплощения принципов социалистического реализма.

В свою очередь метод нашего искусства совершенствуется, развивается, обогащается на основе художественной практики, путем обобщения ее достижений и критики ее ошибок.

Метод социалистического реализма складывался и развивался в борьбе против буржуазных влияний в искусстве. Партия помогает художникам преодолевать эти влияния, разоблачать и выкорчевывать их. В послевоенные годы решающую роль в этом отношении сыграли постановления ЦК партии по идеологическим вопросам.

Большое значение имели также выступления партийной печати, решения некото-

рых республиканских и областных партийных организаций по вопросам литературы, театра, кино, музыкального искусства. Партийная оценка ряда литературных произведений, кинофильмов, спектаклей, оперных постановок, своим острием направленная против извращений принципов социалистического реализма, развивает и двигает вперед эстетическую науку, показывая все новые и новые особенности советского искусства, богатство его творческого метода и открывает перед советскими художниками неограниченные перспективы вдохновенного творчества на благо народа.

* * *

Определение И. В. Сталиным принципов социалистического реализма положило начало новому этапу в развитии теории и практики советского искусства.

Под непосредственным воздействием этих сталинских указаний проходила работа Первого Всесоюзного съезда советских писателей в 1934 году. Развернутое изложение сталинского принципа социалистического реализма было дано на съезде А. А. Ждановым и А. М. Горьким. Этот принцип нашел свое отражение не только в решениях съезда, но и в основных документах творческих организаций, определивших глубокую перестройку всего советского искусства.

«Социалистический реализм, — говорится в Уставе Союза советских писателей,— являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма».

В исторической беседе с писателями 26 октября 1932 года товарищ Сталин призывал их писать правду и быть «инженерами человеческих душ». Сформулированное в Уставе Союза советских писателей определение социалистического реализма является выражением единства двух этих требований.

Великая правда нашей действительности состоит в том, что объективная необходимость исторического развития ведет общество к новому, коммунистическому строю. Поэтому, отражая жизнь такой, какова она есть, честный художник не может не показать могучие непобедимые силы, борющиеся за коммунизм, и их неизбежное торжество. И только такой глубокой правды жизни требуют партийные, воспитательные задачи советского искусства.

Всякое отступление от правдивого изображения действительности мешает художнику выполнить его роль инженера человеческих душ: искажая реальную жизнь, нельзя не исказить условия и перспективы борьбы прогрессивных сил и неизбежной гибели отживающих сил общества.

Ведь именно так получилось с творчеством Ахматовой и Зощенко: их произведения, извращавшие подлинную жизнь или далекие от нее, проповедовали гнилую бездейность, пошлость, аполитичность и потому вредили воспитанию нашей молодежи. Это и осудил Центральный Комитет партии в своем постановлении о журналах «Звезда» и «Ленинград», вновь подчеркнув важную особенность метода социалистического реализма — неразрывное единство двух его главных требований: правдивого изображения действительности и активной воспитательной роли произведений искусства.

Из этой же особенности необходимо вытекают и высокие требования к художественным достоинствам произведений искусства.

Слабое в художественном отношении произведение не может не исказить правду жизни, не упростить, не огрубить ее сложные противоречия, ее богатство. В то же время слабые, немощные образы, даже в том случае, если автор искренне хочет воплотить в них передовую идею, не затрагивают чувств и мыслей людей, проходят мимо их сознания. Такое произведение не может воспитывать людей, формировать новые, высокие черты их характера, а такой художник не может быть подлинным инженером человеческих душ.

Поэтому партия и уделяет огромное внимание вопросам художественного мастерства.

Метод социалистического реализма враждебен однообразию и серости в искусстве, он предусматривает широкий простор для применения различных средств и форм художественного творчества, объединенных лишь одним: правдивым изображением действительности и активно целеустремлен-

ным воздействием на сознание людей в духе коммунизма. Партийные указания говорят о необходимости развивать различные жанры, виды, формы искусства. Этого требует в своем приветствии в связи с пятнадцатилетием советской кинематографии И. В. Сталин, выдвигая задачу смелого проникновения в новые области самого важного и самого массового искусства. Партия борется за обогащение выразительных средств искусства. Так благодаря вниманию и помощи партии и лично товарища Сталина советские кинематографисты получили все необходимое, чтобы обогатить свое искусство новыми мощными изобразительными средствами — поставить на службу кинематографу звук и цвет.

Партия призывает художников изучать и творчески применять опыт лучших мастеров, а также великий опыт реалистического искусства прошлого, изучать творческое наследие корифеев отечественного и мирового искусства, изо дня в день совершенствовать свое мастерство.

Только тогда, когда глубокие коммунистические идеи, революционная страстность, партийная принципиальность оказываются в произведениях искусства воплощенными в яркой, впечатляющей художественной форме, эти произведения становятся действительно могучим оружием коммунистического воспитания масс.

* * *

Призывая литераторов писать правду, товарищ Сталин указал тем самым на коренное требование метода социалистического реализма, относящееся ко всем областям искусства.

Писать правду — значит прежде всего отразить самое существенное, типичное, основное в жизни, наиболее передовое, растущее изо дня в день, крепнущее в нашей действительности.

Постановление ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь» показывает, что несоблюдение этого требования приводит к провалу. В фильме изображен лишь один незначительный эпизод первого приступа к восстановлению Донбасса, не дающий правильного представления о действительном размахе и значении проведенных Советским государством восстановительных работ. Главное внимание уделено в фильме не этим работам, а примитивному изображению всякого рода личных переживаний и бытовых сцен. Понятно, что такой фильм, искажающий жизнь, не мог быть принят народом.

Но даже в значительных произведениях, правдиво освещающих многие стороны жизни, изображающих отдельные яркие характеры, неизбежны серьезные срывы, если почему-либо упущено главное, определяющее. Именно так случилось с романом Фадеева «Молодая гвардия», с инсценировками романа и с первоначальным вариантом его экранизации режиссером С. Герасимовым. В этих произведениях была неверно и неполно показана руководящая роль партии в борьбе советских людей против гитлеровских оккупантов. Между тем партийное руководство — основа успехов этой борьбы. Неверное изображение партийного руководства и привело к искажению наиболее важных сторон в деятельности подпольной организации «Молодая гвардия» и ее героев. Выпущенный на экраны кинороман С. Герасимова, новый вариант романа А. Фадеева, значительно переработанный в свете указаний партийной критики, — наглядное свидетельство того, как обогащается художественное произведение, если автор следует в своем творчестве требованиям социалистического реализма.

Писать правду — значит не только видеть то, что есть сегодня, но и заглядывать в наше завтра, показывать мечты наших людей о будущем и самое это будущее, которое подготавливается уже сегодня планомерной и сознательной работой советских людей.

В. И. Ленин говорил, что даже самая строгая наука не может обойтись без мечты, без известной доли фантазии. Фантазия помогает создавать смелые гипотезы и, если она основывается на научном предвидении, толкает вперед и науку и практику.

Выступая на съезде писателей, А. А. Жданов показал, что советская литература порывает с «романтизмом старого типа, с романтизмом, который изображал несуществующую жизнь и несуществующих героев, уводя читателя от противоречий и гнета жизни в мир несбыточного, в мир утопий. Для нашей литературы, которая обеими ногами стоит на твердой материалистической основе, не может быть чужда романтика, но романтика нового типа, романтика революционная... Революционный

романтизм должен входить в литературное творчество как составная часть».

Писать правду — значит показывать, как новое крепнет и растет в борьбе со старым, отживающим, отмирающим, ибо новое никогда не побеждает в жизни вне борьбы.

«Всегда у нас что-либо отмирает в жизни, — говорил И. В. Сталин в докладе на XV съезде партии. — Но то, что отмирает, не хочет умирать просто, а борется за свое существование, отстаивает свое отжившее дело.

Всегда у нас рождается что-либо новое в жизни. Но то, что рождается, рождается не просто, а пищит, кричит, отстаивая свое право на существование.

Борьба между старым и новым, между отмирающим и нарождающимся, — вот основа нашего развития» [1].

Но до недавнего времени среди наших драматургов и критиков имела хождение нелепая «теория» бесконфликтности, по существу отрицавшая эти положения. Партия разоблачила вредоносность этой «теории», согласно которой в нашей действительности все протекает будто бы гладко, мирно и единственным конфликтом в ней является якобы конфликт между «хорошим» и «отличным».

«Художник, по-настоящему знающий жизнь, вдумчиво наблюдающий за всем происходящим вокруг, не может не видеть, что на пути строителей коммунизма встречаются препятствия и трудности, столкновения, серьезные жизненные противоречия, преодоление которых требует больших усилий, высокого сознания своего патриотического долга. Борьба нового со старым вызывает самые разнообразные жизненные конфликты, без которых нет жизни, а стало быть, и нет искусства», — пишет «Правда» в редакционной статье «Преодолеть отставание драматургии» 7 апреля 1952 года. Показав, что главная причина бедности драматургии, слабости многих пьес состоит в том, что их авторы не кладут в основу своих произведений глубокие жизненные конфликты, «Правда» подчеркивает, что поступать так — «значит проявлять трусость, совершать грех перед правдой». В бесконфликтных произведениях принижается советский человек, принижаются его великая сила и выдержка, его замечательные качества, приобретаемые и проявляющиеся именно в борьбе с трудностями. Стремление подогнать все многообразие жизни под одну схему — спокойного и мирного продвижения вперед с «борьбой» между «хорошим» и «лучшим» — приводит к лакировке действительности, то есть к фальши, а стало быть, обедняет искусство, отнимая у него главное — дыхание жизни.

Произведение, лишенное острого жизненного конфликта, не может играть активную преобразующую роль в жизни, не помогает в борьбе с проявлениями политической беспечности и бюрократизма, косности и подхалимства, чванства и рвачества, борьбе со всеми другими пережитками капитализма, мешающими движению советского общества вперед.

Партия неоднократно обращала внимание работников искусств на необходимость создания произведений, бичующих в сатирической форме наши недостатки, осмеивающих их носителей. И. В. Сталин всегда поддерживал мастеров искусства в их стремлении создать советскую сатиру. Он указывал кинорежиссерам на то, что советскому народу нужна бодрая, мобилизующая песня, нужен веселый заразительный смех, а главное — нужна смелая, попадающая в цель сатира.

И. В. Сталин одобрил намерение МХАТ инсценировать «Мертвые души» и в беседе с работниками театра сказал, что у нас ведь тоже есть свои Маниловы, Ноздревы, Собакевичи...

«Нам нужны советские Гоголи и Щедрины» — сказал тов. Г. М. Маленков в докладе на XIX съезде партии.

Писать правду — значит показывать всепобеждающую силу нового в борьбе со старым, встать на его защиту, отстаивать и поддерживать передовое, сделать его примером для миллионов людей, активно способствовать воспитанию в них лучших черт характера строителей коммунизма.

Партия предупреждает и от вульгарного понимания этих положений людьми, забывающими о специфике искусства. Поучительный урок таким вульгаризаторам дала «Правда», опубликовав письмо группы читателей о романе В. Лациса «К новому берегу». В этом романе писатель правдиво изобразил сложный, противоречивый путь нескольких латышских крестьянских семейств на протяжении ряда десятилетий.

[1] И. В Сталин, Соч., т. 10, стр. 331.

приведший от буржуазного строя к социалистическому. Многообразные судьбы героев романа отражают сложность общественных процессов в этот бурный период истории Латвии. Ряд критиков подверг в этой связи роман Лациса резким нападкам. Особенные возражения встретил один из героев, воспитанник кулацкой семьи, который становится в конце концов активным строителем социализма. Критики обвиняли автора в том, что такой образ нетипичный. Группа читателей в своем письме в «Правду» отклонила эти обвинения, показав, что литература обязана вскрывать сложные, противоречивые судьбы людей. И необычная, казалось бы, судьба героя Лациса усиливает, обостряет, дополняет выражение сущности социальных событий, изображенных в романе, демонстрирует неизбежную гибель старого, буржуазного мира и победу мира нового, социалистического.

Писать правду — значит показывать, как складываются сложные характеры людей в многообразных условиях, которые существуют в жизни.

Искусство отображает широкий круг явлений действительности. Но в центре его внимания находится человек, и что бы ни изображал художник, он должен показывать все с точки зрения интересов человека и в отношении к человеку. Конкретизируя это положение, партийная критика подчеркивает, что осуществить такое требование — значит, с одной стороны, создать глубоко индивидуализированные образы героев с запоминающимися яркими характерами, чтобы эти образы могли быть действительно впечатляющими. Без этого в искусстве нет правды жизни. С другой стороны, это значит раскрыть сложный и богатый духовный мир человека, показать его чувства, переживания, мечты и стремления, многообразные живые связи и отношения, показать его в труде, в общественной деятельности, в быту, в семье, в личной жизни.

Все это особенно важно потому, что люди в нашей стране, творя величественные дела, сами поднимаются на огромную высоту. Социализм, впервые в истории создавший условия для подлинного расцвета личности, — это эпоха не только великих свершений, но и больших человеческих мыслей и чувств. О наших днях писал В. Маяковский:

Битвы революций
посерьезнее «Полтавы»,
и любовь
пограндиознее
онегинской любви.

Многие художники, однако, вопреки правде жизни проходят мимо богатств духовного мира советского человека. Критикуя неудачную оперу «От всего сердца», «Правда» (19 апреля 1951 года) отмечала, что авторы этой оперы «почти полностью лишили своих героев живых человеческих чувств». В ней упрощены, вульгаризированы сложные человеческие отношения, и поэтому зритель не верит ни в «перестройку» героев, ни в искренность и силу их чувств. Возвращаясь к этому вопросу, в редакционной статье 7 апреля 1952 года, «Правда» отмечает, что в ряде произведений драматургии изображается техника, говорится о соревновании, о выполнении производственных планов, но не изображаются люди в быту, их культура, духовный мир и что это принижает советского человека, искажает жизненную правду. «Односторонность изображения жизни человека, игнорирование его быта и культуры, — пишет «Правда», — обнаруживают недостаточно глубокое знание художником жизни. Изобразить технику, рассказать о соревновании можно на основании сведений, взятых в кабинете директора, после нескольких посещений соответствующего цеха или колхоза. Для того же, чтобы хорошо написать о быте, культуре, духовных запросах и интересах советского человека, литератору нужно сделать гораздо больше: нужно глубоко изучать жизнь рабочих, крестьян, их быт».

Товарищ Сталин неоднократно подчеркивал выдающуюся роль «простого» человека в истории. На одном из торжественных приемов в Кремле он поднял тост за рядовых работников, за «винтики», на которых держится весь государственный механизм. Рядовых тружеников, рабочих и крестьян, товарищ Сталин называет настоящими героями и подлинными творцами новой жизни.

Писать правду — значит сделать этих героев новой жизни героями произведений искусства.

Правдивое изображение действительности есть исторически конкретное ее изображение. Разъясняя это положение, партий-

ная печать критикует произведения, образы которых оторваны от определенных условий эпохи. Вскрывая ошибки стихотворения В. Сосюры «Люби Украину», «Правда» в редакционной статье 2 июля 1951 года показывает, что поэт воспевает некую извечную Украину, Украину «вообще» — вне времени, вне определенной эпохи. В сознании наших людей образ советской Украины связан с могучей социалистической промышленностью, с колхозами и совхозами, оснащенными могучей техникой, с передовой наукой и культурой, то есть со всеми достижениями, которых добился народ под руководством партии Ленина—Сталина. Ничего этого нет в стихотворении Сосюры. Нет в нем ни радостного ощущения зажиточной социалистической жизни украинского народа, ни гневного осуждения подъяремных порядков прошлого, и хотя стихотворение написано во время Отечественной войны, в нем нет изобличения произвола гитлеровских оккупантов на Украине. Абстрактное, оторванное от сегодняшнего дня изображение «извечной» Украины, искажая правду жизни, льет воду на мельницу злейших врагов народа — украинских националистов, каждый из которых мог бы подписаться под стихотворением Сосюры.

Партия требует конкретно исторического отображения жизни и от авторов произведений на исторические темы.

Товарищ Сталин учит, что историю нельзя ни улучшать, ни ухудшать. Это требование относится не только к исторической науке, но и к искусству.

ЦК партии предупреждает художников о недопустимости замазывания классовых противоречий при изображении прошлого в произведениях искусства. В постановлении ЦК о репертуаре драматических театров показано, что такого рода «улучшение» истории приводит к идеализации ханов, царей, вельмож и грубо искажает историческую правду.

Редакционная статья «Правды» 20 июля 1951 года вскрыла и ошибки оперы «Богдан Хмельницкий», не отразившей горя, нищеты и бесправия украинского народа, который изнемогал под игом польской шляхты. «Может быть, авторы стали на такой путь, руководствуясь желанием не ущемить национального достоинства польского народа? Но такая позиция не выдерживает критики. Нельзя отождествлять польскую шляхту с польским народом», — пишет «Правда».

В то же время партия предупреждает и от «ухудшения» истории, как это имело, например, место в отдельных стихотворениях Демьяна Бедного и в его пьесе «Богатыри», где преувеличенное изображение отрицательных сторон в истории нашей Родины превращалось в прямую клевету и на ее прошлое и на ее настоящее. «Ухудшили» историю авторы второй серии фильма «Иван Грозный». Иван IV, человек с сильной волей и характером, показан в фильме бесхарактерным и безвольным, чем-то вроде Гамлета. Повторяя выдумки буржуазных историков, авторы заполнили фильм патологическими сценами, изображающими «жестокость» царя, а его прогрессивное войско опричников нарисовали в виде шайки дегенератов наподобие американского Ку-Клукс-Клана. Введенные авторами не существовавшие в истории сцены и эпизоды начисто искажали характер подлинных событий.

Вопрос об отношении искусства к историческим фактам имеет большое значение. Художник — не ученый. Он не обязан со скрупулезной точностью воспроизводить исторические факты. Он имеет право изображать сцены и события, о которых наука не может сегодня сказать ничего достоверного. Такого рода отступления допустимы, однако, лишь в том случае, если они помогают правильно, исторически точно отразить наиболее существенные черты и события эпохи. Но совершенно недопустимо, когда в историческом произведении главное отходит на второй план, а второстепенные, несущественные для истории факты (независимо от их подлинности) играют главную роль. Так, партия указала на то, что в первом варианте фильма «Адмирал Нахимов» не нашли отражения такие важные исторические факты, что русские были в Синопе и что в синопском бою была взята в плен целая группа турецких адмиралов во главе с командующим. Большая часть фильма была посвящена незначительным бытовым эпизодам, не имеющим никакого отношения к великому русскому флотоводцу. Получился не фильм о Нахимове, а фильм о балах и танцах с эпизодами из жизни Нахимова.

Партия неустанно учит художников выявлять и раскрывать самое основное и решающее в исторических событиях.

В. Барсова рассказывает, как товарищ Сталин посоветовал при постановке оперы «Иван Сусанин» в Большом театре вывести в финале на сцену Минина и Пожарского живыми, а не в виде памятника, чтобы показать Минина и Пожарского победителями, показать народ, празднующий победу, сбросивший чужеземное иго и радующийся этой великой победе. Театр внес эту поправку, и когда был показан новый вариант финала, все поняли, что найдено главное, чего нехватало в постановке, раскрыт основной смысл гениальной оперы Глинки.

Отразить в искусстве правду истории или сегодняшнего дня — означает создать произведение, национальное по форме. Люди живут и действуют не в безвоздушном пространстве, а на определенной национальной почве. Поэтому невозможно создать глубоко правдивые, индивидуализированные образы героев, если отвлечься от своеобразия их национального характера. Сталинское учение о нациях показывает, что одной из необходимых характерных черт нации является общность психического склада людей (национальный характер), сказывающаяся в общности культуры. Пока существуют нации, искусство, как часть культуры, не может не быть национальным. Партия учит, что социалистическое по содержанию искусство всех народов СССР национально по своей форме. На необходимость национального своеобразия искусства указывают многие выступления партийной печати.

«Правда» критикует оперу «От всего сердца», между прочим, и за ее пренебрежение к национальной песне, меткому образному народному слову. Перенеся действие оперы на Украину, авторы и не подумали о том, чтобы пронизать спектакль национальным украинским колоритом, показать на сцене украинский пейзаж.

Партия придает исключительное значение правдивому раскрытию в произведениях искусства национального характера народа, его героев, обстановки, быта. Когда А. Довженко готовился к постановке фильма «Щорс», товарищ Сталин специально обратил его внимание на то, что нужно в фильме использовать такой благодарный материал, как быт украинского народа, его фольклор, его песни, танцы, особенно прекрасный украинский юмор.

Требованием правдивого отражения жизни в искусстве проникнуты все партийные документы и указания, касающиеся вопросов художественной культуры.

* * *

В беседе с писателями 26 октября 1932 года И. В. Сталин говорил, что если писатель честно отразит правду жизни, он непременно придет к марксизму.

Честное, последовательно правдивое изображение действительности делает произведения искусства высокоидейными, а стало быть, партийными. В коммунистической идейности, партийности искусства заключена его великая общественная сила, как орудия духовной переделки и коммунистического воспитания масс.

Призывая писателей быть инженерами человеческих душ, И. В. Сталин развивает в новых исторических условиях ленинский принцип партийности в искусстве и разоблачает вульгарное, немарксистское понимание этого принципа.

Еще в 1929 году в письме к драматургу Билль-Белоцерковскому товарищ Сталин предупреждал о недопустимости механического применения понятий внутрипартийной борьбы «к такой непартийной и несравненно более широкой области, как художественная литература, театр и пр.». «Вернее всего, — пишет товарищ Сталин, — было бы оперировать в художественной литературе понятиями **классового** порядка, или даже понятиями «советское», «антисоветское», «революционное», «антиреволюционное» и т. д.» [1].

Сталинским пониманием партийности литературы и искусства проникнуто историческое постановление ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций (23 апреля 1932 г.), положившее конец рапповской политике противопоставления «пролетарских» писателей «не пролетарским», писателей коммунистов писателям беспартийным.

Партийная печать резко выступает против любых попыток возрождения рапповщины. В редакционной статье «Против опошления литературной критики» 30 марта 1950 года «Правда», вскрывая рецидив рапповщины в выступлениях литературного критика А. Белика, разъясняет сущность понятий «партийность», «коммунистическая

[1] И. В. Сталин, Соч., т. 11, стр. 326—327.

идейность» советской литературы. Партийность советской литературы и искусства состоит в том, что у них нет иных интересов, кроме интересов народа, Советского государства, что они руководствуются политикой советского строя. В этом, как подчеркивает постановление ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград», сила советской литературы, самой передовой литературы в мире. Быть инженером человеческих душ — значит создавать художественные произведения, проникнутые передовыми коммунистическими идеями, разоблачать аполитичность, безразличие к советской политике, безидейность.

Товарищ Сталин разъяснил глубокое значение политики партии, как жизненной основы советского строя.

В своем гениальном труде «Экономические проблемы социализма в СССР» он показал, что законы экономического развития и при капитализме, и при социализме объективны, они не зависят от воли и сознания людей: люди не могут их ни отменить, ни преобразовать, ни, тем более, сформировать или создавать новые законы. Но они могут «открыть законы, познать их, овладеть ими, научиться применять их с полным знанием дела, использовать их в интересах общества и таким образом покорить их, добиться господства над ними»[1]. Особенно широкие возможности для этого открывает социалистический строй. И более того, он делает это необходимым, ибо при социализме действует объективный закон планомерного (пропорционального) развития народного хозяйства, требующий обязательного научного планирования развития страны. Этот закон, однако, создает лишь возможность такого планирования. Она превращается в действительность благодаря соответствующей деятельности государства, направляемого Коммунистической партией.

Сила политики партии состоит в том, что она верно отражает объективные экономические законы социализма и потому обеспечивает их использование в интересах общества. Осуществление политики партии превращает великие возможности быстрого развития нашей страны в действительность. Поэтому весь народ сплачивается вокруг партии, беззаветно предан ей, идет по первому ее зову вперед, уверенный в том, что, как сказала партия, как указывает великий Сталин, так и будет. «Где Сталин, — там победа», — говорит народ, твердо зная, что каждое сталинское указание, каждый партийный призыв основаны на глубочайшем научном анализе общественных явлений и направлены по единственно верному пути — к победе коммунизма.

Но это значит, что искусство не может правдиво отразить советскую действительность, если оно не будет руководствоваться политикой партии. Оно не сможет служить действенным оружием коммунистического воспитания масс, то есть выполнять то, к чему оно призвано, осуществлять свою главную общественную функцию, если не будет активно пропагандировать эту политику. В постановлениях ЦК партии по идеологическим вопросам с большой силой раскрыто и конкретизировано это коренное требование метода социалистического реализма.

Оно означает прежде всего, что советское искусство должно отражать жизнь советского общества в ее непрестанном движении вперед. Партия решительно повернула советских художников к вопросам современности.

Темы великой борьбы советского народа за построение коммунизма должны занимать главное, центральное место в творчестве советских художников. С этими темами в первую очередь связано выполнение ими своего назначения быть инженерами человеческих душ.

Активно пропагандировать своим творчеством советскую политику — значит пронизывать художественные произведения духом преданности социалистической Родине, духом советского патриотизма. Животворный советский патриотизм — источник героических подвигов миллионов советских людей и в военное время — в боях за свободу и независимость Родины, и в мирном строительстве — в борьбе за победу коммунизма. Советский патриотизм — это одна из могучих движущих сил нашего общества. В докладе на XVIII съезде ВКП(б) И. В. Сталин среди важнейших задач партии в области внутренней политики назвал и задачу «развивать и культивировать советский патриотизм»[1]. Искусство — могу-

[1] «Большевик» № 18, 1952, стр. 5.

[1] И. В. Сталин, «Вопросы ленинизма», 11 изд., стр. 592.

чее средство в руках партии для выполнения этой задачи. Оно воспитывает любовь к Родине, к великой Коммунистической партии, к ее вождю, учителю трудящихся всего мира И. В. Сталину.

Активно пропагандировать в искусстве советскую политику — значит пронизать художественные произведения духом бодрости, жизнерадостности, духом упорства и стойкости в преодолении всех и всяческих трудностей.

Дело коммунизма непобедимо — эта великая правда истории составляет основу оптимизма, жизнерадостности советских людей.

Бодрость, жизнерадостность, уверенность в победе, основанные на глубоком понимании исторических судеб человечества и страстной любви к своей социалистической Родине, помогали и помогают советским людям преодолевать любые препятствия, справляться с огромными трудностями, добиваться всемирно исторических успехов. Поэтому искусство обязано воспитывать советскую молодежь бодрой, жизнерадостной, преданной Родине и верящей в победу нашего дела, не боящейся препятствий, способной преодолевать любые трудности. Оно призвано вместе с тем показывать, что эти качества свойственны не отдельным, избранным героям, но многим миллионам советских людей.

Настоящее искусство несет человеку радость. И это особенно относится к искусству социалистической эпохи — радостной, светлой эпохи в жизни человечества, когда оно, по словам Маркса и Энгельса, покидает предисторию и вступает в эру своей подлинной истории.

* * *

В партийных документах и выступлениях партийной печати конкретизируется и разъясняется сталинское указание о том, что социалистический реализм — не только метод художественного творчества, но и метод художественной критики.

И. В. Сталин показал огромное значение критики и самокритики как новой диалектической закономерности, движущей силы развития социалистического общества, особой формы раскрытия и преодоления его противоречий. Указания товарища Сталина о значении, характере, основных требованиях, особенностях критики и самокритики в советском обществе дают художественной критике генеральное направление, руководящую линию всей ее деятельности, помогая раскрывать и преодолевать недостатки искусства, двигать его вперед. Замечания И. В. Сталина об особенностях и творческом методе искусства помогают правильно понять специфику художественной критики.

Партия неоднократно указывала, что художественная критика обязана подходить к оценке всякого произведения искусства прежде всего с точки зрения главных требований метода социалистического реализма, то есть установить, насколько правдиво данное произведение отражает жизнь и в какой мере служит оно делу идейной переделки и воспитания масс в духе коммунизма.

Метод социалистического реализма требует, чтобы в произведениях искусства глубокое идейное содержание воплощалось в яркой художественной форме. Поэтому критика должна рассматривать художественное произведение, как единство этих двух сторон.

Враждебные советскому искусству критики-космополиты насаждали эстетствующую, пренебрегающую идейной стороной произведения формалистическую критику. Партия разгромила «критику» такого рода, показала, что только на основе глубокого анализа содержания произведения можно рассматривать его форму, выразительные средства, художественные приемы и т. п.

Партийная печать показала также несостоятельность «критиков», которые пренебрегают анализом художественной формы и ограничиваются лишь суждением о содержании произведения. Марксистско-ленинская эстетика учит, что нет содержания без формы, что, хотя содержание определяет форму, последняя не пассивна: она активно влияет на содержание и может либо помочь, способствовать его выражению, либо, наоборот, исказить идейный замысел художника до неузнаваемости.

Поэтому невозможно дать сколько-нибудь серьезный анализ художественного произведения, его идейно-воспитательного значения, пренебрегая рассмотрением художественной формы.

Критика обязана рассматривать произведение искусства как единство содержания и формы.

Все это требует от критиков, не в меньшей мере, чем от художников, глубокого

познания жизни, проникновения в сущность общественно-исторических явлений, изучения особенностей и характера процессов художественного творчества, знания всех присущих ему изобразительных приемов и средств.

И. В. Сталин учит, что критика должна быть деловая, принципиальная. «Нам нужна не **всякая** самокритика», — подчеркивает И. В. Сталин [1].

Постановления ЦК партии по идеологическим вопросам вскрывают вред, который приносит искусству беспринципная критика, основанная на ведомственных или приятельских отношениях, подменяющая деловой, принципиальный разбор художественных произведений субъективными и произвольными оценками, не соответствующими действительному идейному и художественному уровню данного произведения. Такая критика перестает выражать мнение советской общественности, советского народа. Это случилось, например, как отмечает ЦК ВКП(б) в постановлении «Об опере «Великая дружба», с некоторыми музыкальными критиками, без удержу захваливавшими произведения формалистической, упадочной музыки, что приносило немалый вред советскому музыкальному искусству.

Партия предупреждает и от огульной, заушательской критики. Товарищ Сталин всегда высказывался за серьезное творческое соревнование, против попыток администрирования в литературе и искусстве.

Советская критика всегда обрушивалась со всей резкостью на враждебные нашему строю произведения. Но она терпелива и благожелательна к советским художникам, допустившим те или иные ошибки. Товарищ Сталин указывает, что критика и самокритика нам нужна не для дискредитации и ослабления кадров, а для их воспитания, для их укрепления и роста. Он подчеркивает положительный, созидательный характер критики и самокритики в нашем обществе. Она не только раскрывает, но и преодолевает недостатки в работе, не только указывает на минусы, но и показывает, как улучшить дело, исправить его. Поэтому художественная критика обязана помочь художнику исправить недостатки, указать ему путь к такому исправлению.

[1] И. В. Сталин, Соч., т. 11, стр. 132.

Партия дает нам образцы, яркие примеры именно такой художественной критики — принципиальной и деловой, которая вскрывает недостатки и указывает конкретные пути их исправления, занимается глубоким разбором идейного содержания и художественной формы произведения, поднимает на основе их конкретного анализа большие, принципиальные эстетические проблемы и тем двигает науку об искусстве вперед.

* * *

Октябрь 1952 года войдет в историю как месяц, особенно богатый выдающимися событиями в идейной жизни нашей партии, нашего народа, всего прогрессивного человечества.

3 октября вышел в свет новый гениальный труд И. В. Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР». Это великий вклад в теорию марксизма-ленинизма, имеющий поистине историческое значение. В этом труде товарищ Сталин всесторонне разработал коренные вопросы политической экономии социализма, научно обосновал характер его экономических законов, указал пути постепенного перехода от социализма к коммунизму. Товарищ Сталин открыл основные законы современного капитализма и социализма, дал научное решение многих великих социальных проблем и программных вопросов коммунизма. Этот труд товарища Сталина решает важнейшие вопросы политики нашей партии, планы которой на будущее опираются на разработанную товарищем Сталиным науку о строительстве коммунистического общества.

С 5 по 14 октября проходил исторический XIX съезд партии. Он осветил ярким светом марксизма-ленинизма дальнейшие пути к новым, еще более славным победам социализма в нашей стране и к дальнейшему, еще более широкому и мощному сплочению международных демократических сил в интересах защиты мира во всем мире. Решения съезда являются не только замечательной программой практических действий советского народа, строящего коммунизм, но и выдающимся вкладом в учение Маркса—Энгельса—Ленина—Сталина.

Новый труд И. В. Сталина, его историческая речь на XIX съезде, все материалы съезда — решения, доклады и выступ-

ления — поднимают много важнейших для теории и практики советского искусства вопросов, указывают на недостатки нашего искусства и на пути их преодоления, служат обширной программой и руководством к действию для всех работников советского искусства на ряд лет.

Труд И. В. Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР» помогает глубже понять природу и закономерности развития искусства в буржуазном и социалистическом обществе.

Анализируя основной закон современного капитализма, товарищ Сталин подчеркивает, что «цель капиталистического производства — извлечение прибылей. Что касается потребления, оно нужно капитализму лишь постольку, поскольку оно обеспечивает задачу извлечения прибылей. Вне этого вопрос о потреблении теряет для капитализма смысл. Человек с его потребностями исчезает из поля зрения».

Буржуазное искусство, как надстройка, обслуживает капиталистический базис, и поэтому «человек с его потребностями» исчезает из поля зрения такого искусства.

В речи на XIX съезде партии товарищ Сталин сказал, что, с точки зрения современной буржуазии, «...права личности признаются теперь только за теми, у которых есть капитал, а все прочие граждане считаются сырым человеческим материалом, пригодным лишь для эксплуатации».

Именно поэтому так и стараются художники современного буржуазного искусства одурманить сознание трудящихся, растоптать их человеческое достоинство, доказать, что человек — это не более, как «сырой материал», воспеть распад личности, «оправдать» ее полное ничтожество и бесправие перед звериными законами капитализма. Циничная пропаганда принципа полноправия эксплуататорского меньшинства и бесправия эксплуатируемого большинства, пропаганда войн, закабаления и систематического ограбления народов других стран — все это и определяет теперь характер, особенности, весь облик буржуазного искусства, его практику, метод, теорию.

Современная буржуазия, показал товарищ Сталин в речи на XIX съезде партии, изменилась серьезным образом. Раньше она позволяла себе либеральничать, создавала себе популярность в народе, отстаивала буржуазно-демократические свободы, права и независимость нации. Теперь от либерализма и от «национального принципа» не осталось и следа, выброшены за борт знамена буржуазно-демократических свобод, национальной независимости и национального суверенитета.

То, что буржуазия стала теперь более реакционной и потеряла связи с народом, находит прямое выражение и в современном буржуазном искусстве. Оно не стесняется открыто выявлять свою антинародную сущность и громогласно отстаивает человеконенавистнические идеи. Оно отрекается от национальной формы и восхваляет безродный космополитизм.

Правда жизни неумолима, и эта правда заключается в неизбежности гибели капитализма. Поэтому искусство умирающей буржуазии боится правды, уходит от действительности, искажает, обезображивает ее, воспевает уродливые стороны жизни, принижая ее подлинную красоту и величие, стремится разбудить низменные инстинкты, проповедует мистику и мракобесие. Все это имеет задачей утвердить в массах сознание невозможности коренных изменений общества.

Еще на XVIII съезде партии И. В. Сталин подчеркивал, что если капитализм продолжает существовать, то этим он обязан не своим хорошим качествам, а тому, что у пролетариата нет еще достаточной веры в возможность своей победы. Теперь, когда загнивание капитализма достигло высшей степени, буржуазные идеологи и их прихвостни из числа правых «социалистов» усиливают свою растлевающую идеологическую работу в массах, прежде всего добиваясь того, чтобы искоренить в трудящихся веру в возможность и неизбежность их победы. Этому же служат буржуазное искусство и его антинаучные «теории», «обосновывающие» маразм искусства, проповедующие формалистические методы и приемы художественного творчества.

Товарищ Сталин показывает, что только в связи с основным экономическим законом капитализма можно понять и объяснить весь процесс противоречивого его развития, его многочисленные нелепости. Только в свете этого можно понять и чудовищные нелепости современного буржуазного искусства, ставящие его по сути дела вне пределов подлинного искусства, нередко в область патологических извращений человеческого мышления.

Изучение основного экономического закона социализма, открытого И. В. Сталиным, помогает глубоко уяснить главные особенности советского искусства, требования его творческого метода.

«Цель социалистического производства,— учит И. В. Сталин, — не прибыль, а человек с его потребностями, то есть удовлетворение его материальных и культурных потребностей».

Советское искусство, обслуживающее социалистический базис, имеет в центре своего внимания человека с его многогранными и быстро растущими потребностями. Отсюда глубокая гуманность и высокая, коммунистическая идейность нашего искусства, его правдивость и революционно преобразующая, воспитательная роль, его стремление к возможно более полному и яркому отражению жизни, его оптимизм, жизнерадостность, его подлинный демократизм.

Превосходство самого передового в мире советского искусства над разлагающимся буржуазным искусством есть одно из выражений превосходства социализма над капитализмом.

И. В. Сталин показал, что деятельность партии, Советского государства, всего нашего общества должна строиться в соответствии с объективными экономическими законами социализма. Чтобы отразить правду жизни в искусстве, необходимо, следовательно, знать эти законы, изучать их. Новый труд товарища Сталина вооружает художников такими знаниями.

И. В. Сталин дал глубокий анализ сложного пути диалектического развития советского общества от социализма к коммунизму. Какими многогранными должны быть образы искусства, чтобы правдиво отразить этот путь!

Как показал И. В. Сталин, в нашем обществе, например, ряд явлений, потеряв прежние функции и приобретая новые, сохраняет старую форму. Так обстоит дело с товарами, с деньгами, с банками и т. д. Товарищ Сталин разъясняет это своеобразие тем, что «в наших социалистических условиях экономическое развитие происходит не в порядке переворотов, а в порядке постепенных изменений, когда старое не просто отменяется начисто, а меняет свою природу применительно к новому, сохраняя лишь свою форму, а новое не просто уничтожает старое, а проникает в старое, меняет его природу, его функции, не ломая его форму, а используя ее для развития нового».

Советским художникам необходимо обладать способностью особо глубокого проникновения в жизнь, тонкого художественного анализа и большой силой обобщения, умением применять особенно убедительные и многообразные изобразительные средства, филигранно строить образы, чтобы эта специфика нашего развития нашла достойное отражение в искусстве.

И. В. Сталин показал, что формальный, поверхностный подход к такого рода сложным явлениям социалистической действительности приводит к ошибочным, антимарксистским выводам. Эти сталинские указания проливают свет и на вопросы теории искусства, напоминая, насколько сложны и своеобразны взаимоотношения содержания и формы в ходе развития советского искусства.

В свете нового труда И. В. Сталина становится более ясной и революционно преобразующая роль искусства.

Товарищ Сталин показал, что и при социализме существуют «отстающие инертные силы», которые мешают быстрому развитию производства, движению общества вперед. Речь идет при этом не о какой-либо социальной группе — инертных общественных групп нет в социалистическом обществе, а об отдельных людях, по тем или иным причинам не понимающих необходимости изменений в общественной жизни и тормозящих такие необходимые изменения. Преодолеть эти силы, не доводя дело до общественного конфликта, можно, прежде всего, путем критики и самокритики. Понятно, как велика роль искусства в борьбе против инертных сил. Раскрывать наиболее типичных представителей таких сил, разоблачать их, воспитывать массы в духе непримиримого к ним отношения — важнейшая задача нашего искусства.

В труде «Экономические проблемы социализма в СССР» И. В. Сталин выдвинул программные положения об основных предварительных условиях подготовки перехода от социализма к коммунизму.

Одним из условий является такой культурный рост общества, «который бы обеспечил всем членам общества всестороннее развитие их физических и умственных способностей, чтобы члены общества имели возможность получить образование, доста-

точное для того, чтобы стать активными деятелями общественного развития, чтобы они имели возможность свободно выбирать профессию, а не быть прикованными на всю жизнь, в силу существующего разделения труда, к одной какой-либо профессии».

Такой подъем культурного уровня народа, постепенно осуществляющийся в нашей стране, неимоверно повышает требования к искусству: по мере роста культуры растут запросы народа, совершенствуются его вкусы, меняется и самое его отношение к произведениям искусства. С каждым годом увеличивается аудитория читателей, слушателей, зрителей — людей с возросшими запросами. С каждым годом становится все более и более широким круг людей, стремящихся сочетать свой труд с занятием искусством и поднимающихся к подлинным вершинам художественного творчества.

Новые, повышенные требования к искусству ощущаются теперь с необычайной силой.

Глубоко и всесторонне проанализированы были недостатки искусства в отчетном докладе ЦК ВКП(б) XIX съезду партии. Товарищ Г. М. Маленков сказал, что «...несмотря на серьезные успехи в развитии литературы и искусства, идейно-художественный уровень многих произведений все еще остается недостаточно высоким». У нас, подчеркнул Г. М. Маленков, появляется еще много посредственных, серых, а иногда и просто халтурных произведений, искажающих советскую действительность. Во многих произведениях жизнь изображается вяло, скучно. Особо остановился Г. М. Маленков на недостатках в области кино: «У нас умеют делать хорошие фильмы, имеющие большое воспитательное значение, но таких фильмов создается все еще мало. Наша кинематография имеет все возможности для того, чтобы выпускать много хороших и разнообразных кинокартин, но эти возможности используются плохо».

Делегаты съезда вскрывали недостатки в работе творческих организаций и государственных учреждений, призванных заниматься вопросами развития советского искусства, и, в частности, Союза советских писателей и Министерства кинематографии СССР.

Съезд поставил перед всем советским искусством важные задачи: бичевать пороки, недостатки, болезненные явления, имеющие распространение в обществе, раскрывать в положительных художественных образах людей нового типа во всем великолепии их человеческого достоинства и тем самым способствовать воспитанию в людях нашего общества характеров, привычек, навыков, свободных от язв и пороков, которые порождены капитализмом, смело показывать жизненные противоречия и конфликты, пользоваться оружием критики, как действенным средством воспитания.

Решения съезда прямо указывают на недостатки и пороки, которые нужно выкорчевывать всеми силами, в том числе и средствами искусства, указывают и на замечательные качества, которые присущи лучшим людям народа — коммунистам и которые нужно воспитывать и культивировать в массах, в том числе средствами искусства. Принятый съездом новый Устав партии представляет собой не только важнейший партийный документ, основной закон партийной жизни, но и моральный кодекс советского общества. Он направляет, нацеливает на борьбу против проявления инертных сил, против пережитков старого, отживающего мира, он смело и открыто говорит о чертах, нетерпимых в передовом человеке социалистического общества и требующих искоренения, и ярко обрисовывает типичные черты характера передового советского человека. Велики и благородны задачи, вытекающие из этого партийного документа для советских художников!

Огромные задачи ставит перед искусством и величественный план дальнейшего развития народного хозяйства и культуры страны, принятый съездом. Намного расширится в новой пятилетке деятельность культурно-просветительных учреждений, вырастут тиражи книг, прокат фильмов и т. п. Все участки культурного строительства, в том числе и искусство, должны добиться не только количественного, но и нового качественного роста, подняться на новую, высшую ступень своего развития.

Партия освещает ярким прожектором марксизма-ленинизма пути этого дальнейшего развития. На XIX съезде были поставлены и решены многие важнейшие вопросы теории искусства, обогащены принципы социалистического реализма. Пробле-

мы типичности художественных образов и партийности искусства, его правдивости, его воспитательной функции, глубокого отражения жизненных конфликтов, создания сатирических произведений, развития национальной по форме и социалистической по содержанию культуры народов СССР и многие другие получили на съезде новое, более полное и глубокое освещение.

Г. М. Маленков в своем докладе с позиций марксистско-ленинской науки раскрыл проблему типичности в искусстве, ее философскую сущность. «Типично, — говорил он, — не только то, что наиболее часто встречается, но то, что с наибольшей полнотой и заостренностью выражает сущность данной социальной силы. В марксистско-ленинском понимании типическое отнюдь не означает какое-то статистическое среднее. Типичность соответствует сущности данного социально-исторического явления, а не просто является наиболее распространенным, часто повторяющимся, обыденным».

Это определение кладет конец вульгарным представлениям о типичном в искусстве и разбивает ложную позицию тех художников и критиков, которые, исходя из того, что для социализма характерна победа и господство передового, нового, требовали отказа от изображения отрицательных типов, носителей зла и пороков. Подчеркивая необходимость выжигать огнем сатиры все отрицательное, прогнившее, омертвевшее, все то, что тормозит движение вперед, Г. М. Маленков указывает: «Сознательное преувеличение, заострение образа не исключает типичности, а полнее раскрывает и подчеркивает ее».

Типическое, поскольку оно с наибольшей полнотой выражает сущность данной социальной силы, требуя партийного отношения художника к жизни, яснее всего показывает партийную сущность произведения. «Типическое есть основная сфера проявления партийности в реалистическом искусстве. Проблема типичности есть всегда проблема политическая», — говорит Г. М. Маленков.

XIX съезд партии не только поставил перед работниками искусства новые грандиозные задачи, но и осветил пути их решения. Указания съезда дают возможность советской искусствоведческой науке и художественной критике в ближайшее же время решительно двинуть вперед разработку актуальнейших проблем теории искусства и в особенности вопросов творческого метода советского искусства. Эти указания помогают художникам изучать и творчески осваивать принципы социалистического реализма и воплощать их в художественной практике.

* * *

Метод социалистического реализма, которым партия вооружила советских художников в их творческой практике, имеет неоценимое значение для развития передового искусства во всем мире.

Процессы, протекавшие в советском искусстве, не могут не повторяться в самых существенных чертах и в странах народной демократии, ставших на путь социалистического строительства. Опираясь на опыт советского искусства, под непосредственным влиянием и с помощью советских художников работники искусств этих стран успешно преодолевают формалистические и антидемократические тенденции, усваивают и осуществляют в своей творческой практике метод социалистического реализма.

Влияние искусства социалистического реализма сказалось и в ряде ярких, реалистических произведений прогрессивных художников капиталистических стран. В этих произведениях вскрываются противоречия буржуазного общества, отражается борьба народных масс за свое светлое будущее, их любовь к Советскому Союзу. В условиях жестокой политической реакции, подвергаемые ежедневным преследованиям, преодолевая неимоверные трудности, прогрессивные художники капиталистических стран настойчиво изучают опыт советского искусства, усваивают его творческий метод.

Сталинский принцип социалистического реализма — высшее достижение науки об искусстве — помогает передовым художникам во всем мире в их творческой деятельности, в их борьбе за мир, демократию и социализм.

В. ФРОЛОВ

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ КОМЕДИЙНОГО ЖАНРА[1]

Смех казнит пошлость и глупость. Человечество всегда смеялось с иронией и презрением над всем мелочным, злым, недостойным. А смехом и сильна комедия.

В смехе, сатире, живом юморе — оружие комедии. Смех бьет, издевается. Он беспощаден ко всему, что его заслуживает. В нем заложена такая сила, которая заставляет встрепенуться любого человека. Простой насмешки, говорил Гоголь, «боится даже тот, который уже ничего не боится».

В реалистической комедии смех — и судья, и веселый, но суровый обличитель. Комедия выставляет на всеобщее обозрение недостатки людей в художественных лицах, подвергая их сатирическому осуждению, осмеянию наблюдательного и острого ума.

Комедия существует давно. Аристофан знал великую силу смеха, используя его в своих сатирических памфлетах. Плавт, Лопе де Вега, Гольдони, Мольер развивали этот жанр, обогащали его созданием разнообразных жизненных типов.

Но подлинной родиной великой обличительной комедии и общественной сатиры является Россия. Русские люди во все времена умели смеяться и ценить смешное. Именно в России и появились неувядающие образцы комедий, в которых сатира поднималась до вершин типизированного обличения прогнившего общественного строя и достигла такой силы правдивости изображения, что зритель, по выражению Гоголя, должен был содрогнуться, увидев пошлость и мерзость жизни.

После Фонвизина, Грибоедова, Гоголя широким потоком вошли в мировую литературу комедии Салтыкова-Щедрина, Островского, Сухово-Кобылина, Тургенева, Л. Толстого, Чехова, водевили Ленского, Каратыгина, Некрасова. Весь XIX век в русской классической литературе отмечен небывалым расцветом сатирической комедии, обличительной сатиры. Комедия приобрела силу самого могучего и доступного для народа жанра в критике самодержавно-крепостнических порядков. Комедия смело разила эти порядки, наносила беспощадные удары по самой системе эксплуататорского общества, и смехом народ-зритель вместе с великими сатириками осуждал ненавистные ему порядки, господствующие в обществе. Это был смех сильного и свободолюбивого народа.

Советская комедия унаследовала лучшие традиции русской классической драматургии. Жизнь советского народа глубоко оптимистична и радостна, насыщена чувством животворного патриотизма, верой в будущее. Советский человек не терпит косности и отсталости, в нем живет высокий дух критического отношения к злому и мелочному, он любит смеяться над тем, что достойно язвительного смеха и иронии. В нем постоянно живет способность самокритично оценивать свои поступки: критика и самокритика движет делами и поступками советских людей. Вот почему так дорога советскому человеку комедия — наиболее жизнерадостный и обличительный жанр. Он хочет видеть в комедии живое и правдивое изображение мира своих современников, с их характерами, с их остротой ума, с их удачами и горестями. Он хочет видеть жизнь во всем многообра-

[1] Из рукописи «Советская комедия», подготовляемой к печати редакционным отделом ВТО.

зии хорошего и плохого, во всей полноте реальных противоречий.

В комедии русские классики видели величайшее средство к достижению нравственного идеала. В эстетике революционных демократов развивался взгляд на комедию, как на жанр, основывающийся на изображении реалистических характеров. Белинский неоднократно отмечал, что элементы трагического и комического в поэзии смешиваются так же, как и в жизни, и что в комедии, равно как и в другом жанре, следует изображать сильные и благородные характеры.

Революционные демократы Белинский, Герцен, Добролюбов, Чернышевский, обобщая опыт русской комедии, расчищая пути для ее развития, создали стройное материалистическое учение о комическом. Свою работу, посвященную рассмотрению философского понимания искусства комического, Н. Г. Чернышевский назвал «Возвышенное и комическое». В широком теоретическом плане, на основе материалистической теории понятия прекрасного в жизни и искусстве разбирает он коренные проблемы комического.

Предмет комического противоположен предмету возвышенного. Природа наполнена прекрасным, в ней нет ничего комического.

Для Чернышевского истинная область комического — это человек, человеческая жизнь. Только человеку присуща способность быть смешным. В безобразном видел великий мыслитель начало и сущность комического. Но безобразие проявляется и в возвышенном и проявляется там в страшном или ужасном. Комическим же безобразное становится лишь тогда, когда оно лишается оттенков страшного и приобретает «насмешку нашего ума над своею нелепостью».

Н. Г. Чернышевский определяет сущность комического такими словами: «Безобразие кажется нам нелепо только тогда, когда становится не на свое место, хочет казаться не безобразным, и только тогда оно возбуждает смех наш своими глупыми притязаниями, своими неудачными попытками» [1].

В этих словах Чернышевский сказал то, над чем в догадках и предположениях бились многие умы. Когда безобразное хочет рядиться во что-то другое, когда глупость, не осознавая себя глупостью, воображает в себе нечто достойное похвалы, — вот тогда и возникает комическая ситуация, так знакомая нам по классическим пьесам. Глупость достойна осмеяния, глупость, о которой Чернышевский писал, что она «главный предмет наших насмешек, главный источник комического».

Над глупостью издевался в комедиях Аристофан; «Похвальное слово глупости» Эразма Роттердамского — величайшее произведение мировой литературы, высмеивающее пошлость, косность и суеверие; невежество митрофанушек обличал Фонвизин в «Недоросле»; глупость и консерватизм бичевали Грибоедов в «Горе от ума», Гоголь в «Ревизоре».

Революционные демократы, рассматривая трагедию и комедию, считали, что оба эти жанра берут содержание из «ненормального положения вещей». Однако если трагедия изображает положения, не зависящие от воли человека, создаваемые чаще всего внешними обстоятельствами, то комедия, напротив, всегда выставляет на посмеяние хлопоты человека, происходящие из-за его собственной глупости. Всегда смешно то, что в человеческой жизни выглядит неудачно и неуместно и что позорит нравственную красоту человека. Здесь заключены границы комедийного жанра. Если глупое и неуместное переходит границы смешного, становится страшным, то тогда уже начинается либо драма, либо трагедия. Комедия по своему назначению должна прежде всего смешить, комически издеваться над глупостью и пошлостью.

В эстетике революционных демократов, оценивавших жанр с точки зрения его общественного назначения, мы находим ключ к пониманию сущности комического.

Комедия — это такая пьеса, где основными героями являются лица высмеиваемые, вызывающие не только негодование или презрение, но прежде всего полный иронии и превосходства и, конечно, осуждения смех. Этот смех — не реакция на простую шалость, легкие остроты, забавные положения. Не внешние обстоятельства (неузнавание, неуклюжести, уродства и т. д.) вызывают смех. Он возникает в реалистической комедии из самой сущности образов и комической ситуации лишь в

[1] Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, Госполитиздат, 1950, т. I, стр. 286.

том случае, если автор поднимается до такой нравственной ступени, когда в смешных поступках и бесполезных хлопотах действующих лиц осудит пошлость людских пороков в наиболее жизненном, типическом и существенном проявлении. И это осуждение вызовет у читателя и зрителя смех, означающий то презрение, то иронию и покоящийся на понимании бесполезной и смешной сущности явления или действующего лица комедии.

Итак, несмотря на то, что комедия близка к драме и трагедии по достоверности создаваемых характеров, все же она всегда имеет свои жанровые признаки. Комедия определяется по своей комической ситуации, по той роли, какую играет в ней обличительный смех, по основным героям пьесы. Второстепенные лица в пьесе могут быть комичны сколько угодно, но от этого пьеса вовсе не станет комедией. У Шекспира, например, часто встречаются комические персонажи, но от этого шекспировские трагедии не перестают быть трагедиями.

При определении жанра надо прежде всего исходить из того, какова основная ситуация пьесы и как написаны ее основные действующие лица. Если ситуация комична, если главные лица в ней вызывают обличительный смех, являются фигурами смешными, но не страшными, то такая пьеса — комедия. В ней могут быть элементы драмы и даже трагедии, не только смех, но и слезы, но если **решающие признаки комические,** если обличаются смехом отрицательные типы, то такая пьеса все равно остается комедией.

Главная сила комического жанра — обличение пороков, осмеяние людской пошлости. Кому придет в голову выставлять на всеобщее осмеяние страдания честных и благородных людей? Ведь создание комедии идеальных характеров, без противоречий, без отрицательных комических фигур — бессмысленная затея.

Бичуя пошлость, комедия вовсе не ограничивается изображением только пошлых людей. Так примитивно понимали комедию только формалисты. Комедия показывает мир разных людей, мир больших социальных столкновений, показывает жизнь, где все пронизано борьбой, конфликтами. Комедия борется, отстаивая определенные общественные позиции, воспитывает нравы. В этом ее огромное значение.

В комедии революционные демократы видели действенный жанр литературы, борющейся за нравственный идеал народа, показывающий жизнь в острых драматических противоречиях. Добролюбов писал о той высокой «нравственной ступени», с которой Гоголю открывался мир мерзавцев и негодяев, обступавших его со всех сторон. Чернышевский, раздумывая над тайнами комического, спрашивал: почему художник высмеивает невыгодные стороны человека в обществе? И тут же отвечал: все дурное, все недостойное мешает человеку быть «настоящим человеком». Глупость и пошлость, имевшие в жизни разнообразнейшие оттенки, находились в кричащем противоречии с идеалом художника, с его мечтой о человеческом достоинстве.

Комическим и смешным выглядят не только уродства, которые вызывают смех, но прежде всего жизненные явления, противоречащие идеалу прекрасного, то есть демократическому идеалу писателя. Смеясь над безобразным, зритель и читатель понимали, в чем заключается это безобразное, и делали для себя соответствующий вывод: быть выше смешного.

«Неприятно в комическом нам безобразие, — отмечал Чернышевский, — приятно то, что мы так проницательны, что постигаем, что безобразное — безобразно. Смеясь над ним, мы становимся выше его. Так, смеясь над глупцом, я чувствую, что понимаю его глупость, понимаю, почему он глуп, и понимаю, каким бы он должен был быть, чтобы не быть глупцом, — следовательно, я в это время кажусь себе много выше его. Комическое пробуждает в нас чувство собственного достоинства» [1].

Смех в русских комедиях выносил явлениям жизни, противоречащим идеалу прекрасного, суровый приговор, осуждал и клеймил безобразные общественные порядки.

«Возмущает только то, что мрачно, а смех светел», — провозгласил Гоголь. Именно вот этот-то светлый, гневный смех великий писатель и обратил в грозное оружие против всего мрачного, пошлого, тупого. С горькой иронией и грустью сетовал Гоголь в «Театральном разъезде» на то, что в его «Ревизоре» никто не заметил честного благородного лица, действовав-

[1] Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, т. I, стр. 293.

шего на протяжении всей пьесы, — смеха. Великой силой, обличающей все недостойное, в русской комедии был смех, тот смех, который, по словам Гоголя, «достоин встать рядом с высоким лирическим движением»; «целая пропасть между ним и кривлянием балаганного скомороха», — говорил великий писатель.

В глубине сатирического смеха, разящего жестокость и подлость самодержавно-помещичьего мира, в глубине то гневного, то печального, а то и веселого гоголевского смеха, сквозь тоску и слезы писателя сверкала горячая любовь к человеку, могучая вера в народ, в его грядущее. Вот почему даже самые сильные гоголевские картины нравов мира «свиных рыл» не вызывали у читателя и зрителя страха и ужаса; действовал уничтожающий подлость смех, могучий исцелитель нравов, смех, отображающий силу и душевную бодрость народа, способного не только бичевать и критиковать мир, но и изменить его. В таком оптимизме — сила гоголевского смеха.

В классических комедиях пороки людей представали в типических живых характерах. Русская комедия утверждала характер, как основу художественного изображения комического. Характеры персонажей гоголевских комедий потрясали современников своим неотразимым реализмом. Гоголь обладал тайной обличительного смеха, умел выставить глупость чиновников, пошлость и уродства держиморд так ярко и так неотразимо, что эти людские пороки приобретали величайшее художественное обобщение, становились навеки нарицательными типами. Притом, в каждом гоголевском характере глубоко раскрывалось и индивидуальное, особенное, типическое. Каждый образ обобщал целые пласты русской жизни.

Классическая русская комедия — высокое реалистическое произведение, запечатлевшее картины нравов помещичье-самодержавного общества, сильное своим реализмом, сатирой. «Общественное народное создание» видел в комедии Н. В. Гоголь. «Пьесами жизни» называл Н. А. Добролюбов комедии А. Н. Островского. Русские писатели относились к комедийному жанру серьезно, с большой ответственностью, видели в комедии общественно полезный, социально острый жанр.

Русские революционные демократы и писатели-классики всегда отделяли комедию от бессодержательного водевиля, особенно переводного, распространенного в те годы и заполнившего сцены театров в начале XIX века. Гоголь, Белинский, Чернышевский считали такие водевили чуждыми русскому искусству. Переводные водевили искажали действительность, отличались плоскими шутками; их комизм был груб, вульгарен.

Гоголь был сердит на такие водевили, считая их «бесцветной игрушкой». По словам Белинского, эти водевили — «какие-то космополиты без отечества и языка». В них искажалась русская жизнь, образы современников великого демократа. Подлинные человеческие страсти и поступки подменялись мелкими страстишками, на все лады смаковались анекдотические случаи семейной жизни.

Сразу же оговоримся: речь здесь идет не о водевиле вообще, а о водевиле бездумном, пустом по содержанию, создававшемся преимущественно по французским образцам.

Против таких водевилей и выступали революционные демократы, противопоставляя им реалистическую комедию, вызывающую смех разумный, «порожденный ослепительным блеском ума», побуждающую зрителя к тому, чтобы исправлять нравы общества. В основе комедии лежит осмысленный юмор, глубокий по содержанию, имеющий благородные цели. К такому юмору расположены люди, понимающие всю цену прекрасного и возвышенного, умеющие подметить в людях недостойное, смешное. Настоящую комедию питает юмор, которым так богат народ. В юморе заключены силы народного оптимизма, в юморе народ выражает свое презрение, меткую иронию, радость, печаль.

Наиболее правильное определение комедии дано В. Белинским:

«Действие, производимое трагедиею, — потрясающий душу священный ужас; действие, производимое комедией, — смех, то веселый, то сардонический. Сущность комедии — противоречие явлений жизни с сущностью и назначением жизни»[1].

Революционные демократы неутомимо боролись за высокую, серьезную комедию,

[1] Белинский о драме и театре, «Искусство», 1948, стр. 96.

отстаивающую демократические, прогрессивные идеалы, комедию достоверных характеров и больших идей, сильных конфликтов, призванную критически бичевать, решительно исправлять общественные нравы.

* * *

Эстетика революционных демократов складывалась в решительной борьбе со схоластическими, реакционными теориями в литературной критике, в частности, по вопросу о том, какой должна быть комедия.

Эта борьба продолжалась и в дальнейшем. Она принимала различные формы. Противники реалистической комедии стремились принизить общественное содержание комедии, свести ее к изображению только неуклюжих людей, попадающих в нелепые положения, и тем самым поколебать принципы комического жанра, обоснованные русскими революционными демократами.

Родоначальником современной идеалистической теории комического является реакционный французский философ-идеалист Анри Бергсон, выступивший с книгами «Смех», «Смех в жизни и на сцене». Эти книги — своеобразные манифесты идеалиста в области теории комедии, снискавшего подражателей и последователей в наши дни.

Бергсон в философии — махист. В основе его теории лежит идеалистическое учение о непознаваемости реального мира. Он рассуждает так: человека окружают явления, предметы, непознаваемые вещи «в себе». «Мы не видим самих предметов,— утверждает Бергсон, — чаще всего мы ограничиваемся тем, что читаем приклеенные к ним ярлыки» [1].

Это основное, насквозь махистское положение Бергсон перенес и в теорию комического. Поскольку человек, в представлении махиста Бергсона, читает лишь значки предметов, а мир самих предметов от него отгорожен китайской стеной, постольку и автор комедии отображает не подлинную действительность, а сочиняет некую нереальную атмосферу, в которой действуют вымышленные манекены. Отсюда и делается вывод о том, что искусство комедии порывает всякие связи с реальной действительностью и представляет собой не что иное, как «известную отрешенность от материального».

Стало быть, по Бергсону, комедия — это условный, вымышленный мир смешных уродств, «чисто механических сцеплений происшествий из человеческой жизни». В комедии изображаются не реальные люди, а марионетки, ибо, по его мнению, комическое состоит в механических отступлениях от «принятых форм жизни».

Условные автоматы заменили человека. В самой категорической форме Бергсон утверждал, что комическое заключается в «обращении с людьми, как с марионетками»; в пресловутой «механизации жизни», суть которой состоит в повторении однообразных сценических положений; в автоматизме действующих лиц, «слепо следующих за своей идеей», и т. д.

Взяв у французского идеалиста самое реакционное и прежде всего его идеалистическое обоснование смеха, формалисты вплоть до наших дней отстаивали бергсоновскую точку зрения на искусство комического и видели в комедии лишь чисто внешнее «механическое сцепление» и автоматизацию поступков лиц комедии и т. д.

Характерно, что все формалисты в советское время под разными предлогами, в различных вариантах упорно хотели ликвидировать комедию, изображающую жизнь в больших общественных конфликтах, стремились вытравить из нее социальное содержание. Комедии отводилась роль лишь забавного «смешащего» жанра, способного только развлекать, удивлять зрителя сногсшибательными приемами, изображать похождения однообразно пошлых людей.

Формалисты всячески вытравляли из комедийного жанра его общественное и социальное назначение, всегда выступали противниками изображения в комедии острых жизненных противоречий. И если говорить о корнях пресловутой «теории» бесконфликтности, нанесшей огромный урон современной комедийной литературе, то эти корни надо искать в различных формалистических и декадентских теориях, извращающих понимание основных законов драматических жанров и в том числе комедии.

Комедию формалисты считали таким жанром, где не следует размышлять, выводить противоречия, строить конфликты.

[1] Анри Бергсон, Соч., т. 5, стр. 180.

Комедия для них — лишь повод для потешных и развлекательных трюков. Они начисто отрицали конфликт в комедии. Пустяковые недоразумения, уморительные искусственные ситуации, по мнению формалистов, должны стать основным, ведущим началом действия и сюжета в любой комедии.

Особенно сильно влияние Бергсона сказалось в книге В. Волькенштейна «Драматургия». В ней автор устанавливает схоластические, чисто формальные признаки комедийного жанра, которые он берет не из практики классической комедии, а из рассуждений Бергсона.

Пренебрегая опытом русской комедии, «теоретик» пытается втиснуть жанр в прокрустово ложе идеалистических схем. Первым признаком комедии Волькенштейн вслед за Бергсоном считает несовместимость комедии с душевным волнением: «комедийное действие не должно нас волновать глубоко» [1].

Русские революционные демократы, в частности Н. Г. Чернышевский, считали, что комедия может глубоко волновать, показывать острые столкновения людей, которые могут вызывать сострадание, ненависть и т. д. Ведь борьба в комедии — это борьба характеров, раскрывающихся в правдивом жизненном драматическом конфликте.

Волькенштейн, суживая масштабы жанра, принижал его задачи. Он утверждал также, что борьба в комедии ведется средствами неловкими, нелепыми или унизительными или одновременно нелепыми и унизительными.

Что же подразумевает В. Волькенштейн под комедийными приемами?

Во-первых, это комедийная реплика, которая понимается им, как «удар нелепый, опрометчивый, предательский». Реплика может «звучать совершенно бессмысленно, беспомощно».

Во-вторых, это уродливый и пошловатый язык комедии.

В-третьих, это герой комедии, который должен изображаться бессознательным слепцом, нравственным уродом и не слишком опасным негодяем. Сводя комедию только к потешной безобидной игре, Волькенштейн совершенно не допускал изображения в ней сатирических образов, раскрытия жизни в борьбе, в острых противоречиях. Даже лучшие русские комедии — «Ревизор» и «Женитьба» Гоголя — выглядели у Волькенштейна фарсами, в них усматривалась лишь жалкая и «унизительная шутовская борьба».

Бергсон, а за ним и Волькенштейн исходили из того, что комедийное искусство — это искусство чисто механических действий, искусство, создающее иллюзию жизни. Стало быть, такое искусство не может и помышлять об изображении жизненной правды в ее действительных конфликтах.

Идеалистические представления о комедии долгое время бытовали и среди некоторой части работников советского кино. В 1928 году вышла книжка Э. Арнольди «Комическое в кино», в которой автор, ссылаясь на Бергсона, устанавливал «принципы» комического в искусстве кинокомедии. Он исходил из того, что комедия создает лишь иллюзию жизни, что смех в ней вызывают лишь сногсшибательные трюки шутовских кукол, смешных и безжизненных фигур. Арнольди с пристрастием педанта классифицировал комические трюки в кинокомедии.

Конечно, произведения, создаваемые по рецептам подобного рода, не могли отражать жизнь в ее реальной борьбе, в реальных столкновениях, и обличать реальных людей. «Теоретики» формалистического толка под всякими предлогами старались превратить комедию в некий условный, чисто развлекательный жанр, вытравить из нее идейное содержание и взамен жизненных конфликтов наполнить забавными пустячками, безобидными анекдотами.

В театре и кино формалисты выступали единым фронтом против реалистической комедии, пытаясь прививать работникам советского искусства пренебрежительное отношение к традициям русской классической комедии, к эстетике русских революционных демократов. Разговор о советской комедии они вели с оглядкой на голливудские образцы, на западный «увеселительный» водевиль. Насаждавшиеся формалистами представления о безидейности комического служили благоприятной почвой для «теории» бесконфликтности, наносили вред развитию реалистической комедийной драматургии.

---

[1] В. Волькенштейн, Драматургия, изд. «Федерация», 1929, стр. 139.

* * *

Советская комедия создавалась в непрерывной борьбе с формализмом. В этой борьбе и складывались особенности комедийного жанра нашей драматургии.

Советская комедия является видом драматического искусства, отображающим жизнь в ее противоречиях, в борьбе нового со старым. Как и любой жанр нашей литературы, она показывает жизнь на основе метода социалистического реализма.

У комедии есть свои жанровые признаки, отличающие ее от других жанров, в частности от драмы и трагедии. Таким признаком является прежде всего смех, которым она осуждает и обличает отрицательные типы, бичует все дурное, отсталое, недостойное в советском человеке. Комедия имеет комическую ситуацию, типизирующую явления реальной жизни.

Унаследовав лучшие классические традиции, советская комедия в процессе своего развития приобретала и совершенствовала новые признаки. И это естественно, потому что она отображает новую, социалистическую жизнь, где господствуют новые принципы.

Расширились рамки комедийного жанра. Комедия смело обогащается элементами драмы, но в то же время не перестает быть комедией в собственном смысле этого слова. Это процесс естественный для жанра. Смешение комедийных и драматических элементов в пьесе — черта, свойственная реалистической комедии и прежних эпох. Ее отмечали Дидро и Лессинг, Белинский и Чернышевский. Они видели в этом неизбежную закономерность жанра, ибо в жизни, как и в искусстве комедии, смешное не присутствует изолированно от событий, наполненных драматизмом.

Человек, попавший в комическое положение, не перестает чувствовать и мыслить, переживать горе и радость, волноваться. Вот почему ошибочно ограничивать комедийный жанр, как это делали формалисты, изображением только тупых и пошлых людей. Мир комедии широк и многообразен, как сама жизнь. Он вмещает многие переживания человека, где смешные поступки и пороки присутствуют рядом с чувствами и действиями, насыщенными драматизмом.

При определении советской комедии обязательно надо иметь в виду не только один смех (смех может возникать и в драме), но прежде всего то, в каком плане драматург решает свой замысел, являются ли комические ситуации и комедийные образы «организаторами» сюжета и действия. Элементы высокого драматизма в сюжете, в развитии действия имели место в лучших классических комедиях. Но ведь оттого, что Чацкий у Грибоедова написан совсем не в комедийном, а скорее драматическом, даже трагическом плане, никто не решался утверждать, что «Горе от ума» — не комедия. Чацкий — фигура положительная. Но ведь и в наших комедиях часто наряду с образами отрицательными изображаются лица положительные. Разве от этого комедии перестают быть комедиями?

Смело вводя в действие комедии ситуации, полные драматизма, наши писатели продолжают традиции русской комедии.

Мы уже писали, что комедии классиков в основе своей имели художественный идеал прекрасного, с позиции которого, как с вышки, видны были все убожества самодержавно-помещичьего строя. Этот идеал подсказывал писателю пути к обличению, давая в его руки грозное оружие — сатиру. В жизни царили порядки, унижавшие человека, угнетавшие народ, порядки, находящиеся в вопиющем разрыве с демократическими идеалами передовых писателей. За осуществление этих идеалов велась борьба и в жизни и в комедиях, где хранители этих порядков выставлялись на осмеяние народа.

В Советской стране воплощены в жизнь лучшие идеалы человечества. Навсегда у нас уничтожена эксплуатация человека человеком, похоронены порядки фамусовых, держиморд, сквозник-дмухановских. В нашей стране Человек с большой буквы, создатель всех ценностей, рабочий-труженик стал главным героем действительности. Воодушевленный коммунистическими идеалами, он строит коммунизм, творит и созидает в свободном социалистическом обществе. Но художник также зорко должен подмечать и теневые стороны жизни, подвергать их критике. Идеал советского художника требует от него и непримиримости к недостаткам, порокам, ко всему, что находится в противоречии с коммунистической моралью и нравственностью, требует участия художника в идейном воспитании трудящихся.

Советское общество непрерывно находит-

ся в развитии, в нашей жизни неодолимо действует закон борьбы нового со старым. В жизни постоянно что-то отмирает, что-то нарождается, растет, крепнет в борьбе со старым. Новое и передовое в быту и сознании, в труде советских людей неодолимо побеждает. Это закон развития нашего общества. Без борьбы нового со старым не может быть общественного развития, не может быть движения вперед. Критика и самокритика выступают в нашем обществе величайшей силой развития, являются новой диалектической закономерностью. Посредством критики и самокритики советские люди успешно борются со старыми тенденциями, с пережитками капитализма.

Советская комедия призвана осмеять все темное, пошлое, мелочное, позорящее истинную красоту советского человека. Смех в наших комедиях направляется на обличение старого, отмирающего. Герцен указывал на то, что смех — одно из самых сильных оружий против всего, что отжило и держится важной развалиной, мешая расти новой жизни. Такую силу и сохраняет смех, вызываемый советскими комедиями. Его цель — исправление пороков, его мишень — пережитки старого капиталистического мира, сохранившиеся в сознании советских людей.

Драматурги, создающие сценарии, пьесы, должны видеть жизненные конфликты и столкновения, уметь художественно верно изображать их в своих произведениях. В нашей жизни еще встречаются люди фальшивые, похожие и на пустозвонных хлестаковых, и на прекраснодушных маниловых, и на ловких и пронырливых чичиковых. Грех не замечать правду жизни, скрывать ее от народа.

Партия всегда призывала художников к правдивому изображению жизни во всей ее конкретности, со всеми противоречиями, без приукрашивания, в борьбе с трудностями всякого рода, встречающимися на пути советского народа к коммунизму.

В постановлении о журнале «Крокодил» ЦК ВКП(б) призывал писателей средствами сатиры разить расхитителей общественной собственности, бюрократов, подхалимов и т. п.

О необходимости средствами сатиры и комедии бичевать пороки и недостатки людей, еще имеющие распространение в нашем обществе, говорил тов. Г. М. Маленков в отчетном докладе Центрального Комитета ВКП(б) XIX съезду партии. Он отмечал, что «в нашей советской беллетристике, драматургии, так же, как в кинематографии, до сих пор отсутствуют такие виды художественных произведений, как сатира. Неправильно было бы думать, что наша советская действительность не дает материала для сатиры. Нам нужны советские Гоголи и Щедрины, которые огнем сатиры выжигали бы из жизни все отрицательное, прогнившее, омертвевшее, все то, что тормозит движение вперед».

Партия призывает художников смело вскрывать реальные противоречия, умело пользоваться оружием критики — наиболее действенным средством воспитания трудящихся, создавать реалистические характеры, которые бы наиболее полно, с наибольшей заостренностью выражали сущность жизненных явлений.

В свете этого перед комедийным жанром открываются замечательные перспективы. Драматурги могут и должны рисовать разносторонние сатирические характеры, по-гоголевски и по-щедрински изображать зло и глупость, выводить на смех народа в сознательно преувеличенном, ярком виде обманщиков, бюрократов, подхалимов, всех тех, кто мешает строить коммунизм. Гневным, обличительным смехом надо уничтожать пороки и язвы, оставшиеся от капитализма.

С огромной глубиной тов. Г. М. Маленков осветил проблему типического — один из важнейших принципов марксистско-ленинской эстетики.

«Наши художники, литераторы, работники искусства в своей творческой работе по созданию художественных образов, — сказал товарищ Маленков, — должны постоянно помнить, что типично не только то, что наиболее часто встречается, но то, что с наибольшей полнотой и заостренностью выражает сущность данной социальной силы. В марксистско-ленинском понимании типическое отнюдь не означает какое-то статистическое среднее. Типичность соответствует сущности данного социально-исторического явления, а не просто является наиболее распространенным, часто повторяющимся, обыденным. Сознательное преувеличение, заострение образа не исключает типичности, а полнее раскрывает и подчеркивает ее. Типическое есть основная сфера проявления партийности в реалисти-

ческом искусстве. Проблема типичности есть всегда проблема политическая».

В этих словах — целая программа для расцвета искусства сатиры и комедии в драматургии и кино. Только проникая в сущность явления, создавая сознательно заостренные, преувеличенные образы, можно добиться художественной типичности, яркости в изображении отрицательных явлений.

Для создания сатирических образов большое значение приобретают заостренность ситуаций, их художественная яркость. Классики умело пользовались средствами преувеличения — гиперболой и гротеском, укрупняли события и образы, рельефно изображали существенное и типическое в характерах. Такому мастерству типизации надо учиться нашим писателям.

Почему же в драматургии и в кино отсутствуют сатирические произведения? Большой вред сатирическому искусству нанесла так называемая «теория» бесконфликтности. Сторонники этой «теории» утверждали, что в нашей действительности конфликты не существуют. Всякое сатирическое или отрицательное лицо в пьесе объявлялось нетипичным.

Логика рассуждений была примерно такова: в нашей стране нет антагонистических классов, нет эксплуататоров, стало быть, нет борьбы, нет противоречий. И если, скажем, драматург изображал председателя колхоза человеком низких качеств, ему сейчас же заявляли: это нетипично для нашей советской деревни. У нас нет, дескать, таких председателей колхозов. Подобные критики не хотели видеть правды жизни.

Действительно, в нашей стране нет антагонистических противоречий, ликвидированы всякие возможности для подобного рода противоречий. Но и в советском обществе имеются еще плохие люди, носители пережитков прошлого. Их надо обличать, показывать в комическом, сатирическом, сознательно преувеличенном виде. Такое преувеличение лишь подчеркнет и раскроет вред всего фальшивого и отрицательного и беспощадно осудит людские пороки и недостатки.

Сторонники «теории» затухания конфликтов, как безмятежные маниловы, идеализировали жизнь, закрывали глаза на недостатки, на борьбу с ними. Рассуждая о «нетипичности» отрицательных персонажей, они оказывали медвежью услугу искусству, выступали ликвидаторами правдивого изображения жизни.

Некогда нашу комедию пытались сбить с реалистического пути формалисты, отводившие комедийному жанру унизительную роль развлекательного пустячка. Затем ревностные почитатели бесконфликтности чуть ли не наложили запрет на изображение отрицательных лиц в комедиях, объявив их «нетипичными». И те и другие фактически уничтожали жанр, под разными предлогами, но с одинаковым усердием подрывали основы реалистической комедии. Разве могла быть комедия правдивой, если она, как этого требовали формалисты, должна показывать лишь однообразных уродов или смешащих шутов? А как можно представить себе комедию без сатирических или осмеиваемых образов? Если нет в ней отрицательных персонажей, тогда над чем же смеяться? Над стандартными недоразумениями, случайными перипетиями сюжета, к воспроизведению которых и призывали проповедники бесконфликтности?

Великие традиции классической русской комедии, драматургия Гоголя и Щедрина зовут писателей к созданию глубоко реалистических советских комедий, раскрывающих жизненный смысл борьбы нового со старым. Нашим комедиям нужна сила гоголевского смеха в обличении человеческих пороков. В советском обществе не перевелись еще хвастуны, ротозеи, подхалимы, корыстные люди, нуждающиеся в живом сатирическом обличении в комедиях.

Критика — могучее средство комедии. Русская классическая комедия беспощадно выставляла на смех народа казнокрадов, лицемеров, продажных либералов, стяжателей-купцов, митрофанушек, невежественных бар и т. д., изображая их в сатирическом виде. В критике основ старого общества и заключена сущность комедии критического реализма.

К. Маркс в работе «К критике гегелевской философии права» дал классическое философское определение сущности смеха:

«Зачем так движется история? Затем, чтобы человечество **смеясь** расставалось со своим прошлым. Этого **веселого** исторического назначения мы требуем для политических властей Германии»[1].

Содержание критики в социалистическом

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. I, 1928, стр. 403.

обществе, освобожденном от антагонистических противоречий, качественно изменилось. В нашем обществе критика направлена на утверждение светлого коммунистического идеала, на укрепление основ социалистического строя.

«Нам нужна такая самокритика, — говорил товарищ Сталин, — которая подымает культурность рабочего класса, развивает его боевой дух, укрепляет его веру в победу, умножает его силы и помогает ему стать подлинным хозяином страны»[1].

Это важнейшее указание товарища Сталина следует учитывать при рассмотрении теоретических вопросов комедийного жанра. Критика в наших комедиях выступает средством борьбы за укрепление принципов советской жизни. Комедия у нас не только бичует зло, пошлость, невежество, она воспитывает нравы советских людей, исцеляет их от пороков, от пережитков капитализма. Воспитательная, преобразующая роль советской комедии — одно из замечательных ее свойств.

Плохую услугу нашей комедии окажут люди, которые, приняв положение о том, что в комедии нужны отрицательные персонажи, позабудут об утверждающей силе нашей критики и самокритики, о том, что критика в наших комедиях выступает мощным средством коммунистического воспитания трудящихся.

Советский драматург, осмеивая пережитки капитализма в сознании наших людей, не может пройти мимо подлинно прекрасного, передового в советской жизни.

Правдивое, исторически конкретное изображение лучших свойств характера советского человека — вот существенный признак нашей комедии.

В наших комедиях наряду с едкой, разящей сатирой есть юмор действительно радостный, свободный от горечи. Такой юмор является прямым отражением счастливой советской жизни, он светел и радостен.

В комедиях находит изображение положительный герой, в котором драматурги показывают лучшие черты современника; в то же время герой вызывает радостный смех. Причем такой образ вовсе не рисуется в смешном виде — он не комический персонаж в традиционном понимании. А зритель смеется: ему полюбился герой острым словом, шуткой, добрым и умным юмором. В конфликте, в драматических столкновениях с отрицательными людьми положительные образы олицетворяют содержание передового в нашей жизни.

В одной из бесед с работниками кино товарищ Сталин подчеркнул важность комедийного жанра и остановился на задачах и особенностях советской кинокомедии. «Он говорил, — сообщает об этом кинорежиссер М. Чиаурели, — что комедия — важный жанр советского искусства, если только она направлена не на издевательство над советскими людьми, а ставит перед собой благородную задачу воспитания зрителя, если она — бодрая, брызжущая радостью жизни, помогающая бороться с пережитками капитализма в сознании людей»[1].

Огромное принципиальное значение для понимания сущности советской комедии имеет также хранящееся в музее Малого театра письмо товарища Сталина драматургу А. Корнейчуку по поводу пьесы «В степях Украины». Высоко оценив это произведение как веселое и художественно ценное, товарищ Сталин высказал опасение, что оно слишком веселое и что такой «разгул веселья» может отвести внимание читателя-зрителя от содержания пьесы.

Слова товарища Сталина дают возможность сделать вывод: советская комедия должна быть веселой, художественно ценной, иметь увлекательную форму, сюжет, комедийные положения, сочный язык, насыщенный юмором; вместе с тем форма должна органически вытекать из содержания, из комедийного конфликта, служить раскрытию идеи и ярких характеров.

Эти глубокие замечания товарища Сталина, дающие направление нашей комедиографии, указывают, что важнейшая задача каждого автора комедии заключается прежде всего в том, чтобы донести до зрителя серьезное идейное содержание пьесы. Драматургу нельзя увлекаться веселостью в ущерб идее произведения, в ущерб верному жизненному изображению образов и разработке правдивых конфликтов: излишнее веселье может сделать пьесу бессодержательной.

В борьбе за высокую идейность, против формализма и всяческих извращений в изображении реальной действительности,

[1] И. В. Сталин, Соч., т. 11, стр. 132.

[1] М. Чиаурели, Лучший друг советского искусства, «Правда» 20/XII 1949 г.

в процессе развития нашей драматургии складывались основные отличительные признаки советской комедии.

Советская комедия служит высоким и благородным целям коммунистического воспитания народа.

Советская комедия отображает жизнь в развитии, в борьбе противоречий, не боится этих противоречий. Она должна смело, сатирическими средствами бороться со всем, что противоречит принципам социалистической жизни, осмеивать фальшивых людей, обличать пережитки капитализма в сознании, подвергая критике людские пороки, теневые стороны жизни.

Наша комедия не должна быть направлена на издевательство над советскими людьми; помимо отрицательных персонажей, в ней может участвовать и положительный герой — передовой советский человек, противостоящий отрицательным персонажам; в напряженных противоречиях, столкновениях положительного с отрицательным и развиваются жизненные конфликты в комедиях.

Советская комедия характеризуется бодростью, брызжущей радостью жизни, остроумием и весельем. Но веселье в ней органически вытекает из идейного содержания и не должно заглушать это содержание, не должно становиться самоцелью.

Основой советской комедии являются характеры людей, выявляющиеся в конфликте, в действии. В комедии могут быть самые разнообразные характеры, отражающие типичные явления действительности.

Таковы наиболее характерные и существенные признаки советской комедии.

* * *

Многообразен жанр комедии. Широки его границы. И смех, который порождается комедией, так же как и в жизни, имеет различные оттенки, различные «целевые установки». Смех может заключать в себе презрение, сдержанное или открытое негодование, возмущение и, как гром, разить недруга, обличая его пороки. Это может быть мягкая ирония, едва уловимая, обращенная к другу, товарищу, вообще неплохому в сущности человеку, но сделавшему «промашку», ставшему смешным в глазах окружающих. Это может быть смех, в котором слышатся то грустные, а то нежные лирические движения большой души, порывы светлого и радостного настроения, безмятежного веселья, освещенного счастьем, гордостью успеха и т. д. Многое может означать смех человека.

Внутри комедийного жанра отдельные виды произведений различаются в зависимости от темы, от замысла, от решения конфликтов.

Можно, например, смело говорить о сатирической комедии как наиболее сложившемся и распространенном в классической литературе виде комедийного жанра. Пьесы русских классиков сплошь сатирические, обличающие пороки и мерзости эксплуататорских порядков. Недаром Н. В. Гоголь называл своих действующих лиц «героями недостатков», а Н. А. Добролюбов отмечал, что на долю комедии выпали «именно недостатки людские». В сатирической комедии критика изобличает фальшивых людей, клеймит их во всю силу. Смех в таких комедиях казнит; приговор над пошлостью и глупостью произносит гневная сатира.

Главное лицо сатирической комедии — лицо отрицательное, подвергающееся осмеянию; в ней может быть выведено несколько сатирических персонажей. Без отрицательных фигур не будет сатирической комедии. Причем, естественно, только тогда отрицательное лицо будет восприниматься реальным, когда за ним зритель-читатель увидит какое-либо жизненное явление, распознает собирательный тип в жизни встречаемых им людей.

Такому изображению сатирических характеров нашим драматургам надо учиться у классиков. В их пьесах создана целая галлерея сатирических нарицательных персонажей, которые типизируют многие людские пороки с огромной художественной силой. Мы и теперь легкомыслие и пустозвонство называем хлестаковщиной, фразерство либералов—репетиловщиной и т. д.

Нам нужны комедии, в которых бы фальшивые люди нашли художественно полное, талантливое и концентрированное воплощение, такое правдивое и живое, чтобы зритель, посмотрев комедию, нашел бы в ней знакомых и в жизни именовал бы их персонажами сатирических пьес. Заостренное, меткое изображение зла, как показывает опыт наших лучших комедий и кинокомедий, вполне под силу нашим драматургам.

Другим видом, уже определившимся в нашей драматургии, является лирическая

комедия, светлая и радостная. В ней также изображаются жизненные противоречия и драматические столкновения, также выводятся отрицательные типы, бичуемые смехом. Но комедию этого вида отличают, делают своеобразной ситуации, окрашенные лирическими мотивами и поэзией. Само действие в ней насыщено радостным настроением: лирика чередуется с комизмом, поэзия с сатирой, улыбка со звонким, веселым смехом. В органическом сочетании всех этих элементов, особенно же поэтической лирики с комизмом положений и сюжета, заключается главный признак лирической комедии. Здесь драматург, трактуя серьезные проблемы, раздумывая над ними, может вводить веселые положения, забавные, но не надуманные, не нарушающие жизненной правды, создавать атмосферу веселости, в которой сохраняются и мягкость, и поэтичность, и ирония, и язвительная сатира, и правда жизни.

Примером такого рода произведений могут служить фильмы И. Пырьева и некоторые из работ Г. Александрова.

Одним из особых видов комического искусства является водевиль. Его происхождение связывают с незатейливо шутливой, насмешливой песенкой, народной по своему характеру, возникшей в селениях Вирской долины во Франции.

У себя на родине жанр водевиля получил широкое распространение, как пьеса, в которой диалог соединяется с куплетами, распевавшимися на популярные мотивы, и танцами. В России водевили появились в самом начале XIX века как грубые переделки с французских, искажавшие русскую жизнь, чем и вызвали резкую и справедливую критику великих художников слова и революционных демократов.

Но это не значит, что революционные демократы вообще отрицали водевиль. Они считали вполне уместным существование водевиля, как поэтического произведения, пародирующего «жизнь низшую, так сказать, домашнюю, семейную» как «экспромт на житейский случай». В. Белинский, например, не относил водевиль к сфере «высшей поэзии» и говорил, что он должен подбирать крохи, «падающие со стола высшей драмы». Несмотря на это, критик считал уместным существование в драматургии живого, забавного и остроумного водевиля. В. Белинский мечтал о народном водевиле, в котором бы нашла воплощение жизнь щедрого на веселую шутку русского народа.

Русская литература имеет образцы народных, демократических водевилей, которые принято у нас называть классическими. К ним относятся некоторые водевили Д. Ленского и прежде всего его пленительный водевиль «Лев Гурыч Синичкин», водевили Н. Некрасова, И. Тургенева, А. Чехова — поэтические произведения, отвечающие духу и характеру русской жизни.

В чем же состоят особенности классического водевиля?

Мир хорошего водевиля населен совершенно своеобразными людьми, которых не встретишь ни в драме, ни в трагедии, ни даже в комедии, хотя водевиль и относится к области комического в искусстве. Это всегда забавные и веселые люди, попадающие в несколько преувеличенные, даже условные, но занимательные положения. И все же в настоящем водевиле должны быть реальные люди, а не условные фигуры. Жизнь в водевиле хотя и течет по своим законам, беспрестанно прерываясь всякого рода неожиданностями, но это в то же время жизнь реальная, а люди, действующие в водевиле, самые обыкновенные и простые. Странность этих людей состоит в том, что они смешны сами по себе, как бы не догадываются о том, что они смешны, и, как правило, абсолютно верят тому, что с ними происходит.

Следовательно, истинный водевиль характеризуется реалистически верным изображением народной жизни. Водевиль родился в простом народе, на ярмарках, возник из простонародных игр, поэтому его героями и являются чаще всего простые люди. У хорошего водевиля есть своя душа — это, по словам К. С. Станиславского, его жизненное правдоподобие, а музыка, танцы и пение — его поэзия.

Классический водевиль демократичен, в нем содержится критика пошлых нравов, высмеиваются глупые аристократы, повесы, крепостники, показываются смышленые люди из народа.

Музыка, танец, слова и действия сливаются в водевиле в единое целое, создавая музыкальную и песенную гармоничность.

Может ли быть создан советский водевиль? Наряду с высокими сатирическими и другими видами комедий у нас и в кино и в театре должен существовать водевиль, сохраняющий характерные признаки своего

классического предшественника. Советский водевиль — это правдивое жизнерадостное произведение, насыщенное весельем народной жизни, передающее в заостренной занимательной форме живой юмор советских людей. Увлекательный сюжет водевиля, его комические положения, наполненные весельем песни и танцы могут с успехом выявлять характерность героев, создавать атмосферу радостной жизни.

Особой разновидностью комедийного жанра является сатирическая комедия — памфлет. У нас она имеет свои задачи, ее главным объектом служат враги мира и социализма — поджигатели новой войны, продажные лакеи империализма, бизнесмены, торгующие свободой народов. В комедии-памфлете, обращенной против современной империалистической идеологии, должны найти свое достойное изображение убийцы и гангстеры, предатели интересов трудящихся, вся мерзкость буржуазного мира. В памфлете властвует сатира, полная гнева и ненависти. Здесь особенно уместны и гротеск, и гипербола — самые острые, самые неотразимые средства комедийного жанра, способные разоблачать отвратительность буржуазных нравов и буржуазной идеологии. Жаль, что этот боевой вид сатиры не получил у нас в последние годы своего развития.

От памфлета до водевиля, от сатирической пьесы до лирической комедии распространяется комедийный жанр. Огромны его диапазоны. Можно, например, говорить о комедии героической, бытовой. Каждый вид жанра имеет свои оттенки, свои свойства, и каждый из видов может развиваться в советском театре и киноискусстве, изображая нашу жизнь в ее противоречиях, обличая зло и пошлость.

* * *

В этой статье речь шла об основных особенностях комедийного жанра, о его признаках. Думается, что эти особенности и признаки едины как для комедии театральной, так и для кинокомедии. Однако мы не затронули вопроса о неизбежных «специфических» особенностях кинокомедии. О них хотелось бы услышать от более сведущих товарищей — мастеров киноискусства.

Л. БЕЛОВА

«НАМ ГОГОЛИ И ЩЕДРИНЫ НУЖНЫ!»

Правдивое и всестороннее отражение действительности в ее движении и развитии составляет силу нашего киноискусства, как и всего советского искусства. Отражение действительности во всей ее сложности и полноте вызывает необходимость широкого использования самых разнообразных изобразительных средств.

Утверждая новое, растущее, передовое, киноискусство призвано бороться со старым, отживающим, враждебным народу. В этой борьбе оно не раз пользовалось оружием сатиры.

Советские киноработники создали целый ряд произведений, разоблачающих эксплуататорские элементы, гнилость буржуазных порядков и буржуазной морали.

В борьбе за построение нового, социалистического общества советская сатирическая кинокомедия помогала выкорчевывать пережитки капитализма в сознании людей, обрушиваясь на карьеризм, ханжество, обывательщину и многие другие пороки, оставшиеся у нас в наследство от прошлого.

Наряду с сатирической комедией, беспощадно бичующей отрицательные стороны действительности, возникла и оптимистическая, жизнеутверждающая лирическая комедия, отражающая победу лучших светлых сторон новой строящейся жизни.

Создание советской кинокомедии протекало не гладко.

Трудности этого жанра порой приводили к творческим неудачам. Некоторые комедиографы не смогли преодолеть груз буржуазных влияний. Их произведения, естественно, не отражали ведущих тенденций развития нашего общества, его типичных черт.

Но не эти частные неудачи определили в конечном счете пути развития советской кинокомедии. Наиболее удачные работы в этой области по праву заняли место в ряду выдающихся произведений советской кинематографии. Однако за последние несколько лет у наших кинематографистов появилась непонятная боязнь сатирически острых, злободневных кинокомедий. Сатирический смех, беспощадно уничтожающий все злое и пошлое, почти совсем исчез из наших картин.

Мало заостряя внимание на противоречиях и трудностях, возникающих в процессе нашего движения вперед, фильмы последнего времени как бы избегают привлекать сатиру к борьбе с пережитками прошлого в сознании людей, с проявлениями бюрократизма, зазнайства, подхалимства, нечестного отношения к труду. Развитие сатирических жанров сейчас резко отстает от требований жизни.

Одна из причин отставания критического элемента в кинодраматургии кроется в «теории» бесконфликтности, препятствовавшей полному и глубокому отражению действительности в искусстве. Имеющиеся в жизни противоречия и конфликты многими авторами обходились или представлялись в смягченном, не соответствующем действительности виде. В результате жизнь оказывалась изображенной односторонне, а подчас и просто искаженно, что противоречило основному закону советского искусства, требующему обязательной верности действительности.

Создавая неверное представление о жизни, авторы бесконфликтных произведений снижали познавательное значение искусства, а также его активную воспитательную роль.

Советское искусство—боевое, целеустремленное искусство. Оно должно смело показывать жизнь со всеми ее противоречиями. «Между тем, — говорил тов. Г. М. Маленков в отчетном докладе XIX съезду партии, — в нашей советской беллетристике, драматургии, так же, как в кинематографии, до сих пор отсутствуют такие виды художественных произведений, как сатира. Неправильно было бы думать, что наша советская действительность не дает материала для сатиры. Нам нужны советские Гоголи и Щедрины, которые огнем сатиры выжигали бы из жизни все отрицательное, прогнившее, омертвевшее, все то, что тормозит движение вперед».

Эти слова означают, что нам нужны сатирики, которые воплотили бы в своих произведениях лучшие традиции Гоголя и Щедрина.

Следовательно, обращение к опыту великих русских сатириков — насущная необходимость нашей драматургии как театральной, так и драматургии кино.

Основным принципом творчества Гоголя и Щедрина был реализм, верность действительности.

Белинский указывал, что главным свойством таланта Гоголя был «дар выставлять явления жизни во всей полноте и реальной истинности».

Бичуя пороки современного им общества, Гоголь и Щедрин глубоко верили в светлое будущее своего народа. Искусство они считали одним из средств служения народу, родине. «Писатель! Воспитайся прежде всего как человек и гражданин земли своей, а потом уже принимайся за перо! Иначе все будет невпопад» — писал Гоголь.

Творчество для Гоголя было делом всей его жизни. Критическим направлением своих произведений, искренним желанием помочь искоренению общественного зла Гоголь был близок и дорог всем передовым людям России. Воинствующий по природе художник, Гоголь, по словам Чернышевского, «стал во главе тех, кто отрицает злое и пошлое».

Гоголевские традиции воспринял и развил в своем творчестве Салтыков-Щедрин. Сатира Щедрина резче и последовательней гоголевской, ибо он подходил к действительности с других, более передовых позиций, позиций революционного демократизма.

Показывая читателю «мертвые души», олицетворяющие весь строй царской России, Гоголь сам приходит в ужас от факта их существования. Критикуя пороки современной ему жизни, он не помышлял о социальном переустройстве общества. Щедрин же, зная, чем порождены эти «мертвые души», исходил из необходимости революционной ломки всех устаревших общественных норм.

Ярким примером того, как продолжает и развивает Щедрин гоголевские сатирические традиции, служит использование им в своем творчестве персонажей гоголевских произведений. Разоблачение, начатое Гоголем, Щедрин доводит до логического конца. Он выводит гоголевских героев на широкую общественную и политическую арену и показывает их деятельность как представителей определенной социальной и политической группы. Так, гоголевский помещик Ноздрев становится у Щедрина политическим деятелем — активным членом контрреволюционного террористического «Общества частной инициативы спасения» и редактором гнусной реакционной газеты «Помои».

Основные требования, которые предъявляет Щедрин к искусству, — это идейность, реализм и народность. Искусство для него было отражением действительности и в то же время орудием преобразования этой действительности. Писателю-революционеру Щедрину особенно близка идея активности, действенности искусства. Произведения великого сатирика были огромной силой, подрывавшей основы эксплуататорского общества и во многом способствовавшей его падению.

Все явления действительности Щедрин показывает в их взаимной связи и обусловленности, раскрывая в них тенденции дальнейшего развития. Он изображает не только то, что наличествует в данный момент, но также и то, что имеется пока лишь в виде тенденции и может полностью проявиться при соответствующих обстоятельствах. «Ловить действительность на полуслове»—такова основная черта его реалистической сатиры. Щедрин проникает в скрытую от поверхностного наблюдателя

сущность явлений, показывая потенциальные возможности, в них заложенные. На таком показе тенденций действительности, на выражении скрытой, подспудной политической, социальной или психологической сущности явления или типа построены щедринская гипербола, фантастика, гротеск, всегда отражающие реальные отношения. Глуповские градоначальники не были искажением жизненной правды, они вскрывали сущность исторически сложившейся бюрократической системы управления. В их действиях получили свое конечное выражение тенденции, заложенные в поступках действительных правителей царской России.

Советское искусство, которое является сильнейшим средством воспитания масс, призвано активно вторгаться в жизнь. Для советского художника уметь видеть — это значит и уметь предвидеть.

Воплощая в художественных образах ростки нового, передового, положительного, художник обязан во-время предупреждать и разоблачать появление отрицательного. Рисуя образ нового, советского человека, его высокие моральные качества, искусство должно оградить наше общество от отрицательных типов, от фальшивых людей.

Сущностью сатиры Гоголя и Щедрина было глубокое отрицание всех основ современного им общества, всей общественно-политической системы самодержавной России. Однако в своем творчестве они не могли показать практической, конкретно выраженной победы над произволом и насилием. В оптимистической по своему духу сатире великих русских писателей прорывались мрачные, трагические нотки, вызванные невозможностью конкретного выражения силы, способной победить зло и неправду.

Советские художники подходят к изображению жизни с новых, наиболее передовых, марксистско-ленинских позиций. И действительность, ими изображаемая,— другая действительность.

Сатира есть изображение отклонения от нормы.

Понятия нормы были для сатириков прошлого в большой степени абстрактными, ибо весь уклад современной им действительности был отклонением от нормы гуманных, человеческих отношений.

Не то в нашей действительности. Идеал, из которого исходят советские сатирики, получил реальное, практическое воплощение в социалистическом строе, нормы которого определяют поведение членов нашего общества. Утверждая основы нашей действительности, советские сатирики отрицают все, что подрывает эти основы, все, что мешает их развитию и укреплению. В этом существенное отличие советской сатиры от сатиры прошлого.

Неизменная победа нового над старым и отживающим, передового над косным и отсталым, характерная для нашей действительности, должна быть отражена и в произведениях искусства, в том числе в произведениях сатирических.

Положительное и отрицательное в произведениях должно быть показано в тех соотношениях, в которых они находятся в жизни. «Правдиво отображая существующие в жизни недостатки и противоречия, писатель должен активно утверждать при этом положительное начало нашей социалистической действительности, помогать победе нового» («Правда», 7 апреля 1952 г.).

Это основной принцип, которым должны руководствоваться наши сатирики. В тех случаях, когда этот принцип забывался, произведения бывали неизменно обречены на провал.

В забвении этого принципа лежит главная причина неудачи пьесы А. Софронова «Карьера Бекетова». Обличая карьериста, интригана и пошляка Бекетова, автор не противопоставил ему положительных людей, нарисованных столь же тщательно и ярко, как проходимец Бекетов. Советские люди выглядели в пьесе неумными, простофилями. В результате, несмотря на субъективные намерения автора, пьеса объективно искажала советскую действительность.

Советский сатирик вооружен более передовым (и к тому же практически выраженным) идеалом, чем самые прогрессивные писатели прошлого. Поэтому его обличения должны быть еще более острыми и беспощадными. Формы сатиры в нашем искусстве должны быть самыми разнообразными. Но всегда, бичуя отрицательное, художник обязан давать правильное представление о всей нашей действительности в целом.

Больше всего отстает сатира в кино. А между тем советский зритель хочет уви-

деть на экране, как разоблачается и карается, подвергаясь беспощадному осмеянию, все дурное и вредное, мешающее дальнейшему развитию в людях нашего общества присущих им прекрасных человеческих качеств.

Для успешного продвижения нашего киноискусства вперед необходимо вновь и вновь обращаться к опыту уже созданных фильмов, содержащих в себе критику враждебных, отрицательных явлений.

Наиболее успешно разработанной областью применения сатиры в кино является разоблачение капиталистического мира с его человеконенавистнической моралью, с его гнилой, растленной культурой. В ряде комедий двадцатых-тридцатых годов были подвергнуты осмеянию буржуазные законы и мораль, охраняющие интересы правящих классов.

Положенная в основу сюжета фильма Я. Протазанова «Процесс о трех миллионах» (1926 г.) история мелкого воришки, по ошибке принятого за похитителя трех миллионов, вскрывала сущность частнособственнической морали, осуждающей мелкого жулика и преклоняющейся перед крупным грабителем.

Фильм, однако, не поднялся до острой социальной сатиры. Образы главных героев — двух воров, нарисованные с большим юмором, но несколько романтизированные, не заключали в себе широких обобщений. Основная сатирическая линия затушевывалась веселыми трюками, смешными деталями и комическими положениями.

Заложенная в сюжете мысль о том, что уголовщина, как характерная черта буржуазного общества, не противоречит его устоям и тесно связана с «благонамеренностью», осталась в фильме невыявленной с достаточной четкостью.

Примером того, как та же мысль получила предельно острое и художественно полное решение, служат произведения Щедрина и, в частности, его роман «Современная идиллия», в обобщенной форме отражающий жизнь буржуазного общества в период реакции. Герои романа, умеренные либералы, заподозрены в намерении «пущать революцию». В стремлении доказать свою политическую благонамеренность они совершают ряд уголовных преступлений, ибо считают, что лишь уголовное преступление может их защитить от подозрения в преступлении политическом.

Вор не может быть принципиальным противником строя, основанного на господстве частной собственности,— эта подмеченная Щедриным черта капиталистического общества сохранилась и получила свое дальнейшее развитие в современной буржуазной действительности. Люди, являющиеся опорой эксплуататорского строя, как правило, — или действительные или потенциальные преступники. Это подтверждает сейчас ряд примеров из практики крупных политических деятелей США, часто оказывающихся уголовными преступниками. Американский исследователь гангстеризма Генри Родс в своей книге «Преступники, каких мы заслуживаем», пишет о бандитизме в США: «Нельзя говорить о существовании какого-то подполья (преступников.— *Л. Б.*) в США, потому что очень трудно установить границы между уголовным преступлением, бизнесом и политической деятельностью».

В 1930 году Я. Протазанов поставил сатирическую комедию «Праздник святого Иоргена», направленную на разоблачение методов деятельности католической церкви. Комедия вскрывала, как связана церковь с крупным финансовым капиталом, как эксплуатирует она в целях наживы народную темноту и невежество. Фильм был тепло принят зрителем и получил положительную оценку советской печати.

Были в те годы попытки создания киносатиры на капиталистический мир, которые не привели к положительным результатам.

Задуманный в виде памфлета, разоблачающего клевету американской буржуазной прессы на Советскую Россию, фильм Л. Кулешова «Приключение мистера Веста в стране большевиков» (1924 г.) оказался лишенным реалистической основы. Стремясь пародировать голливудский детектив, авторы фактически оказались у него в плену: погоня за внешней занимательностью, нагромождение трюков притупили политическую остроту критики, вытеснили идейное содержание. Вместо памфлета получилась формалистическая безделушка.

В том же 1924 году группа ФЭКС (Г. Козинцев, Л. Трауберг) выпустила «эксцентрическую агиткомедию-шарж» «Похождение Октябрины», в которой была выведена аллегорическая фигура междуна-

родного империализма — Кулидж Керзонович Пуанкарэ. Откровенное формалистическое трюкачество, которое заполняло фильм в полном соответствии с «творческими манифестами» фэксов, не могло, конечно, привести к созданию полноценного, подлинно сатирического кинопроизведения.

Вполне закономерно, что подобные формалистические эксперименты не получили дальнейшего развития. Но, к сожалению, в большой мере оказался несправедливо забытым и положительный опыт сатирических кинопроизведений.

Сатира почти совершенно исчезла из нашей кинокомедии, оставшись лишь в виде одного из многих второстепенных элементов в фильмах некомедийного, большей частью исторического жанра. И в этих фильмах сатира в значительной степени утеряла одно из сильнейших, действенных своих качеств — смех.

Смех над врагом означает моральное превосходство над ним, сознание своей силы. Оружием смеха художник срывает с врага маску внешней благопристойности и мнимого достоинства и показывает его во всей неприглядности его истинной сущности. Поставить зло и пошлость в унизительное, смешное положение, разгадать под его внешностью внутреннюю слабость — таковы принципы сатирического смеха Гоголя и Щедрина.

Для освоения традиций великих русских сатириков большое значение могло иметь прямое обращение киноискусства к их литературному наследству.

Неоднократно предпринимавшиеся в прошлом попытки экранизации произведений Гоголя, в том числе сатирических, к сожалению, не завершались успешно.

Больше повезло в кино Щедрину. Фильм «Иудушка Головлев» (режиссер А. Ивановский, 1934 г.) является значительным достижением киноискусства. Исполнитель роли Иудушки артист В. Гардин сумел проникнуть в сущность щедринского образа и с громадным мастерством воссоздать его на экране.

Ханжа и лицемер Иудушка Головлев, вошедший в галлерею мировых сатирических образов, далеко пережил свое время. Он воплощает в себе черты, типичные для современной международной реакции. В этом смысле фильм «Иудушка Головлев» стоит в ряду кинопроизведений, острием своим направленных против капиталистического мира.

Богатые возможности воплощения на экране произведений Гоголя и Щедрина далеко еще не использованы. Многие образы великих русских писателей еще ждут своего второго рождения в фильмах. Вслед за «Ревизором» (режиссер В. Петров) должны появиться новые экранизации классических произведений.

Обличая врагов из лагеря империализма и зло, еще не изжитое из нашей советской действительности, кинодраматурги вновь и вновь должны обращаться к опыту Гоголя и Щедрина, осваивая и развивая их сатирические традиции.

Преемником традиций русской классической сатиры выступил в кино М. Чиаурели. В его фильмах «Последний маскарад», «Клятва», «Падение Берлина», «Незабываемый 1919 год» содержится политически устремленная, острая сатира на капиталистическое общество.

Главная характерная черта сатирических образов Чиаурели — их предельная обобщенность. В одном образе он показывает основные особенности поведения целой социальной или политической группы. Это роднит сатиру Чиаурели с щедринской.

В фильме «Последний маскарад» Чиаурели в обобщенно-сатирической форме показывает деятельность грузинских меньшевиков, продающих свою родину английским интервентам. Обличение их близко щедринской критике либерализма, действующего по формуле «применительно к подлости».

Острая сатира на меньшевиков, предателей грузинского народа, воплощена в образе Ростома, начинающего свою деятельность в качестве социалиста и кончающего постом министра контрреволюционного правительства Грузии. Образ Ростома не статичен, он дан в развитии и отражает эволюцию меньшевизма. Внешняя революционность Ростома исчезает по мере развертывания событий, и его реакционная сущность выступает в неприкрашенном, обнаженном виде. При всей своей обобщенности Ростом не является абстрактно аллегорической фигурой. Он облечен живой плотью и кровью, хотя нельзя не отметить, что раскрытию психологии Ростома и показу его индивидуальных особенностей художник почти не уделяет внимания.

В характеристике Ростома найдены яркие детали, подчеркивающие маскарадный,

фальшивый характер его «революционности». Сатирическое разоблачение маскирующегося врага достигает огромной силы в эпизоде уличного шествия грузинских меньшевиков. Празднично улыбающийся Ростом идет в кругу семьи и друзей. На нем старая солдатская шинель, мятая папаха. Но вот он сбрасывает с себя этот маскарадный костюм и в элегантном пиджаке, мягкой шляпе и темных перчатках продолжает свое шествие. Через несколько шагов — новое превращение. Ростом снимает шляпу и пиджак — и на нем уже фрак, цилиндр, белые перчатки. На ходу он принимает из чьих-то рук портфель министра.

В этом шествии с переодеванием в концентрированном виде показан весь путь меньшевиков — от заигрывания с революционными массами до прямого предательства народа. Так, при помощи конкретных внешних деталей передана внутренняя сущность врага. Образ Ростома приобретает в этом эпизоде символический характер.

Характеристику Ростома дополняет его язык. Ростом многословен, часто выступает с речами. Его фальшь и внешняя революционность ярко подчеркиваются крикливыми, демагогическими, хвастливыми фразами, напоминающими пустопорожнее словоблудие щедринского Иудушки.

Символическое звучание приобретает сцена банкета в доме министра Ростома, устроенного в честь иностранных гостей.

«— Прошу вас, сэр, — жестом гостеприимного хозяина указывает англичанину Ростом на «гвоздь ужина» — огромный пирог, изображающий рельеф грузинской «независимой» республики. Вкрадчивый голос молодого министра продолжает: — Самый лакомый кусок!

Англичанин непрочь закусить «грузинской республикой». Вооружившись ножом, он отрезает солидный кусок пирога с надписью «марганец» и тащит его на свою тарелку.

— Ну, вот и хорошо,— слышится удовлетворенный голос Ростома».

В этой сцене наглядно представлена предательская политика грузинского меньшевистского правительства, отдающего страну на разграбление английским интервентам.

В наиболее обобщенном виде сатирическое разоблачение меньшевистской Грузии дано в сцене танца княжеской дочери Тамары. Наряженная в национальный костюм, она танцует на банкете по приказанию английского офицера. Ее танец символизирует продаваемую и унижаемую предателями и врагами Грузию.

Обобщенность сатирических образов «Последнего маскарада» еще не достаточно сочетается с их индивидуализацией. В последующих работах Чиаурели добивается этого сочетания. В частности, в «Падении Берлина» образ Гитлера раскрыт во всей полноте его отвратительной психологии и личных индивидуальных качеств. Политический крах Гитлера показан наряду с его морально-психологическим падением. Его поведение во время наступления советских войск на Берлин обнаруживает полный душевный распад. Резко очерченный портрет Гитлера ярко передает его внутреннюю опустошенность и сознание неизбежности конца. У него тупой, остановившийся взгляд, едва волочащиеся ноги, дрожащие руки.

В создании сатирических образов Чиаурели пользуется особым приемом автоматизации действий персонажей, характерным для творчества Щедрина.

Показывая в «Истории одного города» жизнь «под игом безумия», Щедрин предельно обобщает художественные образы произведения. Глуповцы не живут настоящей жизнью. Их существование представляется страшным сном, в котором организующим началом являются куклы-автоматы с фаршированными головами, с органчиками вместо мозга. Та же жизнь «под игом безумия» в более сложном выражении показана в романе Щедрина «Современная идиллия». Для персонажей романа характерно преобладание механического и автоматического или животного, физиологического начала. В ходе развития сюжета персонажи постепенно теряют живые человеческие качества и выступают лишь как олицетворение определенной общественной группы. Личность исчезает, остается только линия поведения. Человек превращается в автомат, механически исполняющий предначертания внешней силы.

В фильме Чиаурели «Клятва» таким автоматом — механическим орудием французской реакции — выступает министр иностранных дел Боннэ.

Образ этого министра, танцующего в кабачке в то время, как решается судьба Франции, воплощает в себе продажность,

Нельзя пройти мимо сатирической комедии Я. Протазанова «Дон Диего и Пелагея» (1928), бичующей бюрократизм, бездушное отношение к людям.

В сатирическом плане были поставлены ранние комедии И. Пырьева. В фильме «Посторонняя женщина» (1929), сделанном в форме памфлета, подвергались критике провинциальные мещанские нравы.

В 1930 году И. Пырьев поставил комедию «Государственный чиновник», которая, однако, оказалась неудачной: в ней нарушались принципы реалистического отражения действительности.

К сожалению, в дальнейших своих работах И. Пырьев перестает обращаться к сатире.

Следует остановиться также на одном из ранних фильмов М. Чиаурели «Хабарда» (1931). Это сатирический памфлет, направленный против буржуазных националистов из среды грузинской интеллигенции. Оружием смеха фильм боролся против капиталистических элементов, мешавших строительству социализма. В нем дана целая галлерея остро очерченных сатирических типов — меньшевиков, националистов, лжеученых и т. п. Грузинское слово «хабарда» означает «прочь с дороги». Этим словом, обращенным к выведенным на экране врагам, завершался фильм.

По своей идейной направленности и художественным приемам фильм «Хабарда» является продолжением традиций В. Маяковского.

К недостаткам фильма следует отнести его излишне усложненное построение, а также неудачу в создании положительных образов, очерченных весьма схематично и бледно.

Жанр кинопамфлета, к сожалению, является сейчас незаслуженно забытым.

Приходится признать, что наша кинематография плохо использует свой прошлый опыт, отмеченный чертами жанрового разнообразия.

Особенно недопустимо отставание жанра кинокомедии и, в частности, комедии сатирической. Комедия в кино утеряла одну из важнейших своих задач — обличение и осмеяние недостатков. У комедиографов проявляется тенденция к сглаживанию, лакировке жизни. Некоторые писатели и критики стали считать, будто обличать нам уже нечего, а поскольку недостатки и отрицательные люди нетипичны для нашей действительности, то комедия должна и может показывать только положительные явления и положительных героев. Слов нет, и такая комедия нужна нам. Но нельзя забывать, что смех — весьма многостороннее оружие, и ограничивать его разновидности простой веселостью или улыбкой умиления по адресу положительных персонажей комедии никак не следует.

В процессе работы над созданием фильмов, смело и остро критикующих наши недостатки, предстоит разрешить ряд вопросов, в том числе вопрос о типическом и нетипическом в нашей действительности. Без ясного понимания этого вопроса невозможно правильное изображение отрицательных персонажей в кинодраматургии.

Одним из удачных сатирических образов в нашем кино является образ бюрократа и бездельника Бывалова из фильма Г. Александрова «Волга-Волга».

Фигура Бывалова нарисована в сатирически заостренном виде. Бывалов — это обобщенный тип бюрократа.

Не раз высказывалось сомнение, имеет ли право на существование в нашем искусстве такой способ изображения человека, где давалось бы «в чистом виде» какое-либо одно его качество — бюрократ, подхалим, лодырь и т. п. Да, конечно, имеет, если в данном типе такое качество главное и если, действуя в этом своем качестве, он не искажает реальных жизненных отношений. Бывалов ни в чем себя не проявляет вне своих отрицательных свойств. Но это не делает нереальным его несколько гротесковый, гиперболизированный образ. В нем сконцентрированы жизненно правдивые черты, характерные для явления, еще имеющего место и в наши дни.

Лодыри, бюрократы и самонадеянные болтуны не перевелись еще в нашей жизни. «Они не типичны для советской действительности»,— говорят многие критики. Да, они нетипичны для советской эпохи в том смысле, что не наша эпоха их породила. Но они у нас есть, и поскольку они нетипичны для социалистического общества, постольку их и следует решительно изгонять, с ними следует бороться, ибо они представляют собой остатки старого, тормозящие развитие нового.

Бываловы и им подобные подвергаются разоблачению на страницах наших газет и журналов. С бываловыми приходится бо-

роться на предприятиях и в учреждениях, но наше кино, которое представляет собой сильнейшее средство воспитания масс, не служит пока хорошим помощником в этой борьбе.

В комедии «Волга-Волга» правильно отражено соотношение нового и старого, положительного и отрицательного в нашей действительности. Бывалов показан в столкновении с положительными героями, нарисованными не менее яркими художественными средствами. В фильме убедительно показана победа над косностью и бюрократизмом, достигаемая советскими людьми. Разоблачая пережитки прошлого в образе Бывалова, фильм утверждает положительное начало нашей социалистической действительности.

К сожалению, после «Волги-Волги» Г. Александров не создал ни одного комедийного фильма, где утверждение нашей действительности сопровождалось бы резкой критикой наших недостатков.

Следует предъявить претензии и к одному из наших лучших комедиографов — И. Пырьеву. Постановщик целого ряда оптимистических, жизнеутверждающих комедий, Пырьев не использует еще всего многообразия художественных средств в обрисовке своих героев. Во многих поставленных им комедиях наметилась тенденция сгладить противоречия и острые углы, показать жизнь несколько прикрашенно, не заостряя внимания на недостатках в характерах людей. Так, например, в «Богатой невесте» (сценарий Е. Помещикова) имеется персонаж, в психологии которого живы еще пережитки прошлого. Это счетовод колхоза Ковинька. Выбирая невесту, он руководствуется не сердечным влечением, а корыстным расчетом. Ковинька мечтает жениться на девушке, у которой больше всех трудодней. Это привлекает его не потому, что трудодни являются показателем достоинств невесты — трудолюбия, ловкости и умения в работе и т. д., а потому что при богатой невесте ему, Ковиньке, будет обеспечено легкое и беззаботное существование.

«...И посылают это Маринку на курорт. А я с ней. Кто таков? Любимый муж. А-а-а... Алексей Иванович! Ну, проходите, ныряйте, купайтесь, загорайте... Это жизнь! Ах, голова от мечты кружится...» — говорит Ковинька.

Однако правильно начатое разоблачение этого персонажа авторы до конца не доводят. Его отрицательные черты в ходе действия искусственно сглаживаются. Окружающие относятся к Ковиньке примиренчески, благодушно. В конце сценария он попадает в ряд лучших людей колхоза и премируется велосипедом за хорошую работу. Работает Ковинька, может быть, и хорошо, но психология у него отсталая, не наша, и поскольку авторы об этом заговорили, продолжить разговор следовало более резко и прямо. Элементы сатиры в обрисовке Ковиньки обогатили бы его образ и придали ему серьезное воспитательное значение.

Бесспорно, комедия должна быть разнохарактерна. Наряду с сатирической имеет право на существование и комедия лирическая, где действуют одни положительные герои. Может быть и такая комедия, где нет ни одного отрицательного героя, но где высмеиваются какие-то недостатки и пережитки, коренящиеся в сознании наших в общем хороших людей. Созданию таких комедий препятствует существующая у авторов тенденция обходить острые углы и примирительно, благожелательно относиться к заведомо дурным чертам характера человека.

Наши кинодраматурги, и в первую очередь это относится к комедиографам, должны вывести на свет божий и показать жуликов и проходимцев, фальшивых и морально опустившихся типов, мешающих нашим людям работать и жить.

«Припаси
на зубе
яд,
в километр
жало вызмей
против всех,
кто зря
сидят
на труде,
на коммунизме».

Эти слова Маяковского звучат сегодня как призыв работникам нашего кино.

Сейчас в кинодраматургии уже делаются попытки создания произведений, где резкой критике подвергаются черты старого в наших людях.

Н. Вирта написал сценарий сатирической комедии «Тихий угол».

В основе комедии жизненный и острый конфликт. Председатели двух колхозов,

успокоившиеся на достигнутых успехах и боящиеся всяких новшеств, пытаются бороться с идеей строительства водохранилища в селе. Нужное народу большое дело — для них только нарушение привычной, спокойной жизни. Но им не удается привлечь на свою сторону колхозников. Народ побеждает в своем стремлении к новому, к творческому, созидательному труду.

В сценарии есть удачные сатирические образы, в частности образ счетовода сельсовета Суттягина, воплощающий в себе отвратительные черты склочника и клеветника. Находкой автора является также проходящий через весь сценарий персонаж, который неизменно поддакивает и той и другой из спорящих сторон. На протяжении сценария он произносит всего несколько слов: «правильно», «факт», «вот это верно». Этот персонаж — соглашатель в «чистом виде», так же, как Суттягин — «чистый» склочник и клеветник. Если бы соглашатель был показан не в одном этом его свойстве, уменьшилась бы острота сатирического разоблачения, ибо эта черта ослаблялась бы другими, для этого типа не главными.

К сожалению, Н. Вирта недостаточно полно еще использует в сценарии оружие смеха. Образы председателей колхоза, критикуемых автором за косность, лень и самоуспокоенность, получились недостаточно комедийными и еще менее того сатирическими.

Помимо сценариев, где подвергались бы критике люди, отрицательно проявляющие себя на производстве, в общественной практике, нам нужны произведения, уделяющие внимание вопросам быта, морального поведения человека. Наша печать не раз резко осуждала людей морально разложившихся, плохо относящихся к своим семьям, к родителям, к воспитанию детей.

В борьбе с пережитками прошлого в сознании огромную помощь оказывает творчество великих русских сатириков Гоголя и Щедрина.

Советский народ ждет от работников кино создания произведений, где изображение отрицательных типов по глубине обобщения, яркости красок и силе обличения не уступало бы образам Гоголя и Щедрина.

Долг советского искусства, как отмечала «Правда» в передовой статье от 4 марта 1952 года, «состоит в том, чтобы показывать жизнь во всем ее разнообразии, в движении, беспощадно разоблачать все косное, отсталое, все то враждебное народу, что смертельно боится свежего воздуха критики и самокритики, искоренять в сознании людей пережитки капитализма, направлять на их носителей разящий огонь сатиры. Нам Гоголи и Щедрины нужны!»

Р. ЮРЕНЕВ

ВОЛШЕБНИК ГЛИНКА

„Гигант Пушкин... а рядом с ним волшебник Глинка“

(М. ГОРЬКИЙ)

Все в этом фильме празднично, нарядно, все необычно. Впервые мы видим Глинку, когда он с опасностью для жизни прыгает в лодку с полузатопленной набережной Невы. Серебристо-зеленые пенные валы готовы поглотить утлое суденышко и, кажется, оно держится лишь на крыльях широкой русской песни, запеваемой гребцами. Кто-то тонет. Рушится мост. Грозовые тучи нависли над куполом строящегося Исаакия. Готова сорваться и раздавить смельчаков сгружаемая с баржи громадная гранитная колонна. И снова кажется, что только могучая песня удерживает ее, мерно влечет по канатам к подножью храма.

И первый человек, кого встречает Глинка среди этой битвы труда со стихиями,— это Пушкин.

Когда оскорбленный вельможами в салоне Виельгорского Глинка решает уехать за границу и задумчиво, на крупном плане, произносит слово «Италия!..» — экран словно распахивается перед нами, и нас ослепляет немыслимая синева залива, парадная аркада Дворца дожей, сияющий в блеске голубом купол Святого Марка и башня Кампанелла... Но и этого недостаточно! Взлетает ввысь огромный фейерверк: мы прибываем в Венецию, конечно, в день карнавала!

Не успевает Глинка, возвращаясь домой, пересечь границу, как родные просторы заполняются колокольным звоном и лязгом кузниц, песнями работающих и возгласами дьяконов, треском костров и толпами, толпами, толпами... Происходит диковинное событие: по замыслу крепостного изобретателя передвигают церковь с государева тракта. И рядом с Глинкой дивуется на смелость русского ума не кто иной, как Черепанов, изобретатель «сухопутного парохода».

Стоит Глинке ступить на ярмарочную площадь, как медлительные песни слепцов-бандуристов перекрываются звуками удалой плясовой; мелодия летит от рожков к гитарам, от гитар к кяманчам, от кяманчей к деревянным ложкам и дальше — к бубнам, скрипкам, жалейкам, сазам, домрам... Русские, украинцы, грузины, татары, цыгане, какие-то заморские гости в чалмах, кто в красной кумачовой рубахе, кто в зеленом халате, кто в мохнатой бурке, кто в посконных портах, мимо овощей и фруктов всех форм и расцветок, мимо ковров и посуды, ситцев и яств летят, вплетаются в танец, звеня и сверкая всеми звуками, всеми красками. Ярмарка ходит в невиданном переплясе!

Даже знакомая всем арка Генерального штаба становится наряднее обычного, когда Глинка проезжает под ней на тройке: с арки сбрасывают снег, и санки пролетают в сияющем и крутящемся вихре снежинок, блещущих на солнце, как самоцветы.

Прибавьте к этому пурпурные закаты, заливающие набережные Невы и Венецианского залива; длинные панорамы по столам, ломящимся золотом, серебром, узорным стеклом и невиданными закусками; букет алых роз на крышке черного рояля, по клавиатуре которого, сливаясь от быстроты, несутся пальцы Листа; платья дам, сидящих в зале и образующих на серебристо-голубом фоне гамму от розового через оранжевый к глубокому красному;

меркнущие огни оперного зала и взвивающийся занавес, открывающий феерические постановки, — прибавьте это, и все же вы не исчерпаете всей праздничности, нарядности, необычности фильма.

И фильм радует, оставляет глубокое и светлое впечатление.

Советское киноискусство создало устойчивую традицию изображения жизни и деятельности великих людей. Отбирая самые важные, самые существенные факты биографии, стараясь избегать вымысла и анахронизмов, советские кинематографисты создают сюжеты, в которых раскрывается смысл деятельности героя, его жизненный подвиг. Не мелочи личной жизни, а общественно-политические события, научные открытия, художественное творчество служат темами биографических фильмов; патриотический подвиг во имя Родины, во имя революции, во имя народа лежит в их идейной основе. Поэтому так правдивы и поучительны образы великих людей в советских биографических кинокартинах, сочетающих высокие эстетические качества с познавательной ценностью.

Бесспорно, фильм «Композитор Глинка» несет в себе все эти особенности. И вместе с тем он, несомненно, отличается от всех биографических кинопроизведений, в том числе от «Глинки» Л. Арнштама и «Мусоргского» Г. Рошаля. Авторы кинокартины «Композитор Глинка» совершенно поновому, своеобразно, смело подошли к решению стоящей перед ними задачи. В этом решении есть спорные стороны, есть недоделки, частные неудачи. Все это неизбежно на новом пути.

Кинематографическая критика уже неоднократно отмечала, что авторы биографических фильмов зачастую повторяют друг друга, используют привычные приемы, штампы. И действительно, герои таких произведений обычно обладают характером неуравновешенным, ворчливым, крутым. Все они, однако, прячут под насупленными бровями добрую усмешку. У всех у них есть ученики или коллеги, среди которых кто-либо совершает идеалистические, формалистические ошибки. Высокопоставленные особы холодно и равнодушно отвергают их новаторские дерзания. В быту эти герои рассеянны, неприхотливы. Если бы не верные слуги, именуемые обычно одним отчеством, герои бы не завтракали, не обедали и не ужинали. Те же слуги, олицетворяя собой народную мудрость, зачастую поддерживают творческие начинания героев или даже наводят их на верную мысль.

Накапливаясь, такие мелочи грозят сделать хорошие, в общем верные по идее, благородные по мысли фильмы скучными и однообразными. Эти мелочи проистекают не из нерадения или беспомощности авторов, а из их желания совместить две линии характеристики героя: основную, включающую в себя общественно-исторические условия творчества героя, сущность его деятельности, идеи, движущие им, и второстепенную, состоящую из бытовых подробностей, частных индивидуальных черточек характера. По основной линии авторы обычно располагают изрядными знаниями, проявляют хороший вкус, изобретательность, целеустремленность. На дополнительную же линию нехватает выразительных средств, не остается места. Отсюда штампованность приемов: выбираются «верняковые», испытанные.

Авторы фильма «Композитор Глинка» начисто отказались от частных и бытовых средств характеристики своего героя. Своей задачей они поставили рассказать не о композиторе, а о его музыке. Отсюда и своеобразие произведения, отсюда же его достоинства и недостатки.

Почему же авторы ставили перед собой именно такую задачу?

Ответ надо искать и в своеобразии творческой манеры Александрова, тяготеющего отнюдь не к историко-биографическим тонкостям, а к ярким, нарядным, сложно и изобретательно оформленным зрелищам, и в самом существе биографии Глинки, чья жизнь была неорганизованной и печальной, а творчество радостным и на редкость гармоничным, наконец, и в том, что около шести лет назад, в начале 1947 года, режиссер Л. Арнштам создал хороший, серьезный фильм о Глинке, и авторы нового фильма, естественно, не хотели ни в чем повторять прежний.

Событийный ряд нового произведения основан скорее на догадках, допущениях, домыслах, чем на реальных фактах жизни композитора. Отброшены в сторону многие коллизии, на которых, казалось бы, можно построить основные эпизоды фильма. Лишь мельком упоминаются юность, проведенная в имении, несчастный брак; поездки за границу группируются; роман с Катенькой

Керн, близость к кружку Кукольника-Брюллова не упоминаются совсем.

Действительно ли Глинка переправлялся через Неву в ночь наводнения 1828 года? Видел передвижку церкви? Наблюдал состязание певцов и танцоров на ярмарке? Мчался на тройке, поспевая на концерт Листа? Встречал возвращающихся защитников Севастополя? Возможно, в мемуарной литературе имеются намеки, допускающие вероятность таких случаев, какие легли в основу узловых эпизодов. Да дело и не в этом. Такие случаи могли иметь место. Этого достаточно. Важно другое: довольно ли убедительно выглядят они в ткани фильма, нужны ли они для понимания творчества Глинки, его гениальной музыки?

Да, в основном все эти эпизоды раскрывают идею фильма о народности музыки Глинки, о его патриотизме, о его мировом значении. Однако заметим, что многие из этих эпизодов гипертрофированы, чрезмерны по объему, занимают слишком видное место, порой перерастая в самоценные атракционы.

Это — слабости сценария. Но слабости, которыми отлично умеет пользоваться режиссер.

Г. Александров обычно является автором или соавтором сценариев своих фильмов. И обычно (за исключением сценариев «Цирк» и «Встреча на Эльбе») эти сценарии фрагментарны, многолинейны, сюжетно ослаблены. Это давало повод режиссеру останавливаться на некоторых эпизодах (не всегда узловых, чаще второстепенных) и с безудержным талантом превращать их в самостоятельные и блестящие вставные номера. Таковы нашествие стада и репетиция оркестра в «Веселых ребятах», таковы выступления самодеятельности и пляска на плотах в «Волге-Волге», бал на катке и полет над выставкой в «Светлом пути», репетиция оперетты и институт солнца в «Весне».

Таковы же и наводнение, передвижка церкви, ярмарка в фильме о Глинке — бесспорно яркие и запоминающиеся эпизоды. Они изображают события, если и имевшие место в реальной биографии композитора, то не сыгравшие в ней существенной роли. Но для фильма эти события значительны, нужны. Нужны потому, что в них художественными, кинематографическими средствами раскрываются процессы творчества композитора, показываются народные истоки его музыки, подчеркивается ее патриотическое содержание.

Режиссерское и изобразительное выполнение этих эпизодов, как и всего фильма в целом, превосходно. Вспомним передвижку церкви. Сияние летнего знойного неба, на фоне которого медленно движется церковка, вознесенная игрой изобретательного русского ума на бревенчатую эстакаду. Эпическая, былинная сила в движениях людей. Напряжены богатырские мышцы, сосредоточенны суровые лица крестьян. И несмотря на тяжесть этого труда, чувствуется, что это — добровольный, радостный труд, свершаемый во славу разума, во имя народа. Как гимн трудящемуся народу, звучат слова Ломоносова, вдохновенно произносимые Черепановым: «Восстани и ходи, Россия!»

А рядом с торжественными, возвышенными нотами звучит озорная, развеселая интонация. Отставной солдат из крепостных, придумавший всю эту передвижку, рассказывает о своем походе в Париж и завершает его словами из лесковского «Левши»: «На всю Европу русские песни пел, только припев делал по-иностранному — «Ай люли, се тре жули!»

И когда Глинка, переполненный впечатлениями этого дня, чувствует властную необходимость воспеть великий свой народ в произведении, достойном по размаху и силе, — в его душу падают слова отставного солдата: «Эх, барин, мужикам бы волю дать, они бы всю землю передвинули!».

Да, так мог родиться «Сусанин»! Режиссеру удалось создать сцену, родственную опере Глинки по яркости и подлинной народности. И хотя связь между этой сценой и оперой намечена тонко, осторожно, она воспринимается зрителем, воспринимается скорее эмоционально, чем сознательно.

Такую же функцию несет и сцена ярмарки. В вихре темпераментных национальных плясок и песен мог получить первоначальные очертания и окрепнуть замысел «Руслана и Людмилы» с его смелой задачей — отразить в опере и тем самым сделать общим достоянием русской культуры музыкальные богатства многих народов, населяющих Россию.

Показав народные истоки обеих опер, авторы фильма уделяют особое внимание

борьбе, которую вел Глинка против косного аристократического общества за право писать о народе и для народа. Конфликт, в который народное искусство, создаваемое Пушкиным, Глинкой и группирующимися вокруг них прогрессивными русскими художниками, вступает с антинародной правящей верхушкой, «обществом», «светом», возглавляемым холодным деспотом императором Николаем I, является центральным конфликтом фильма.

«Иван Сусанин» задуман и выполнен Глинкой, как отечественная героико-трагическая опера. Сюжет был подсказан Жуковским. На Глинку бесспорно влияла величественная дума Рылеева с ее горделивыми строками:

Предателя, мнили, во мне вы нашли:
Их нет и не будет на русской земли!
В ней каждый Отчизну с младенчества любит
И душу изменой свою не погубит.
...Кто русский по сердцу,— тот бодро и смело
И радостно гибнет за правое дело!

Связь замысла Глинки с кругом пушкинских идей, с наследием декабристов хорошо показана в фильме.

Глинка делится своими планами с группой друзей, среди которых мы видим Пушкина и Гоголя, Одоевского и Виельгорского. Удачно вмонтированы в эту сцену замечательные слова Гоголя о русской песне. Хорошо прозвучал лаконический совет Пушкина: «Жуковского слушай, а Рылеева не забывай». Основные мысли Глинки об опере, заимствованные из его «Записок», вполне тактично переведены в прямую речь композитора во время репетиции заключительного хора «Сусанина».

Все эти эпизоды, строго говоря, вымышлены, верней — основаны на догадках, на допущениях. И тем не менее, художественная правдивость этих сцен несомненна: дух творчества Глинки, его убеждения и стремления переданы в них верно. Поэтому можно оправдать не только домыслы, но даже и такой анахронизм (с формальной точки зрения), допущенный в этих сценах, как то обстоятельство, что и Глинка и хор поют «Славься» на слова С. Городецкого, написанные столетием позже. Ведь именно этот текст раскрывает подлинный смысл музыки народной оперы, соответствует авторскому замыслу, тогда как монархические вирши барона Розена бесцеремонно извращали его.

В фильме отлично показано, как Николай I пытался обкарнать и приспособить для своих целей оперу Глинки. Бенкендорф докладывает «дело» об опере «Иван Сусанин». Царь требует представить к композитору надежного стихотворца и меняет заглавие оперы сначала на «Смерть за царя», а потом на «Жизнь за царя». Но ни это монаршее клеймо, ни текст Розена не в силах побороть вольнолюбивый народный дух творения Глинки! Это замечательно показано в сцене премьеры оперы.

«Чуют правду!» — поет Осип Петров. И резкий монтажный переход на зрительный зал показывает вельмож, которые, ежась, чуют правду оперы.

Раззолоченные ложи пышут злобой. Шипит Булгарин о запахе онучей, тучная дама бросает по-французски что-то о «музыке кучеров». Но рукоплещут галлереи, заполненные разночинной молодожью, рукоплещут Пушкин, просвещенные друзья Глинки...

...Рукоплещет и царь. Он доволен сюжетом и текстом, а музыку считает несущественной. Так, вопреки мнению «света», опера получает официальное признание.

И «свет» расплатился с Глинкой на премьере «Руслана». Разъяренный напоминанием о Пушкине и наконец-то учуявший правду музыки Глинки, царь покидает ложу. За ним, шумя, шаркая, шикая, глумясь над памятью поэта, глумясь над трудом и гением композитора, выползает из зала разодетая знать. Она взяла реванш! И опозоренный Глинка решает покинуть Россию...

Если режиссер Александров интерпретировал сцены из «Сусанина» в полном соответствии с драматургической основой эпизода премьеры, то есть в стиле строгом, величественном, подлинно народном, который, естественно, мог вызвать злобный протест у аристократической публики, то в эпизоде премьеры «Руслана» перед ним встала более сложная задача.

Известно, что первая постановка «Руслана» была выполнена крайне небрежно, что, кроме Осипа Петрова, создавшего волнующий образ Руслана, все исполнители не справились со своими ролями. Небрежность постановки отлично характеризовала отношение царя, директора императорских театров Гедеонова и всего «высше-

го» общества к русской музыке вообще и к Глинке в частности.

Однако совершенно понятно, что показать на экране такую плохую, небрежную постановку «Руслана» — значит нарушить общий. праздничный стиль фильма и не популяризировать, а извратить гениальное произведение, надругаться над ним. И режиссер выполнил сцену из первого акта оперы со свойственной его таланту изобретательностью. Он отказался и от попыток стилизации под оперные постановки XIX века (что вызвало бы ненужный комедийный эффект), но тонко дал зрителю возможность ощутить некоторую архаичность постановки.

К постановке же балета из третьего акта («Сад Черномора») Александров подошел по-иному. Слов нет, сама по себе эта сцена выполнена блистательно. Режиссер осмыслил танцы в саду Черномора, как образ томления народов Кавказа под турецким игом. Известная лезгинка прозвучала, как взрыв народного гнева, как бунт, как восстание. Появление русского витязя Руслана и его поединок с турком Черномором приобрели поэтому многозначительное содержание. Декорации, костюмы, танцы — все это выполнено ярко, темпераментно, талантливо, в полном соответствии с пьянящей, сверкающей музыкой.

Но чем ярче эта сцена, тем менее соответствует она драматургии фильма — состоянию оскорбленного Глинки, поведению злобной публики. Здесь чувство меры изменило Александрову. Прекрасный балет так и остался прекрасным балетом, но не стал органической частью фильма.

И характерно: непричастность балетных сцен к драматургической основе фильма подчеркнута монтажной ошибкой, неверным монтажным переходом. На вопрос своей дамы, как мог один человек сочинить такую разнообразнейшую музыку, Одоевский отвечает: «Это не один человек, это культура великого народа!» Не успевает прозвучать эта фраза, как начинается... турецкий танец.

Для режиссерского мастерства Александрова такая монтажная ошибка необычна, даже невероятна! Именно монтажные переходы в «Цирке», «Волге-Волге», во «Встрече на Эльбе» стали хрестоматийными примерами режиссерской изобретательности, находчивости, вкуса. Да и в «Композиторе Глинке» Александров проявил эти качества, осмысленно монтируя действие, происходящее на оперной сцене, с действием, происходящим в зале. Мы уже упоминали о том, как слова «Чуют правду» падали в притихший враждебный партер. Прибавим к этому и другую находку: когда царь покидает премьеру «Руслана» и слух об этом пробегает по театру, со сцены звучит тревожный хор: «Что случилось?..»

Подобные детали, которыми изобилует фильм, делают его стройным, монолитным. Там же, где чужеродная сцена «врезана» в живую ткань фильма, режиссеру не удалось скрыть грубого шва.

Вызывает возражение и финальная сцена. Постаревший, больной Глинка вернулся на родину. Успех за границей (прекрасно показанный в фильме бурным чередованием мелодий, концертных зал Испании и Франции, рукоплещущих Глинке) не утолил тоски по Родине. «Свет» забыл композитора, но вокруг него сплотилась группа друзей: Даргомыжский, Стасов, Серов, Балакирев. Они продолжат начатое Глинкой! Композитор сознает это. Он не перестает творить. Из смелого сочетания мелодий двух русских песен рождается гениальная «Камаринская», в которой, по выражению П. И. Чайковского, «как дуб в желуде, сокрыта вся русская музыкальная школа».

Внезапно творческий восторг сменяется мрачностью. «Для чего все это?» — спрашивает Глинка.

И режиссер должен был финальной сценой ответить на этот скорбный вопрос, ответить от имени благодарного потомства, от имени свободного народа, оценившего гения русской музыки. Переход к современности здесь был необходим, естествен, закономерен. Он был бы и органичен для всего стиля фильма с его свободным и оригинальным показом исторических событий, с его трактовкой музыки Глинки с позиций современности.

Трудно ответить на вопрос, почему Александров отказался закончить фильм звучанием «Славься» в наши дни, перед советским народом. Может быть, он не хотел повторить этот прием вслед за фильмом «Шевченко», где, к слову, такой финал был не органичен. Но можно сказать, что финал, найденный Александровым и его соавторами, мало удачен.

К Глинке приходит офицер, очень похо-

жий на молодого Льва Толстого, и приносит обгорелые ноты «Славься», найденные на Малаховом кургане. Толстой мог принести ноты, которые могли быть в осажденном Севастополе. Такой смелый сюжетный ход не вызывает возражений. Но вряд ли царское правительство, предавшее героев Севастополя, разрешило чествовать их так, как показано в финале. Да и слова «Славься, народ», несущиеся над толпой, звучали бы лучше на фоне алых, а не трехцветных флагов.

Мы рассмотрели ряд эпизодов фильма, раскрывающих происхождение и общественное значение музыки Глинки. Они неравноценны по своему идейному содержанию и драматургическому решению, хотя и всегда талантливы по форме. Но эти эпизоды уступают по силе сценам, в которых режиссеру Г. Александрову и артисту Б. Смирнову удалось с удивительной проникновенностью показать сложный и мучительный процесс рождения музыки. Именно эти сцены — лучшие в фильме. В них с особой ясностью раскрывается гений Глинки.

...Венеция. Ночь после карнавала. Глинка собирается на родину. Уже сложены сундуки. Осталось лишь выполнить просьбу красавицы Пасты — сочинить для нее каватину.

Музыка рождается нехотя, с трудом. Виртуозные вариации изящной, в итальянском стиле музыкальной фразы не зажигают, не вдохновляют автора. Еще и еще он проигрывает мелодию. Фортепиано звучит холодно, серебристо. Мешают звуки карнавала. Раздраженно Глинка закрывает окно. Его внимание отвлекают сувениры: миниатюрный портрет, изображающий его в детстве с матерью и сестрой, рисунок дома Глинок в Новоспасском на Смоленщине, засушенный полевой цветок. И вдруг нахлынувшие воспоминания детства рождают широкую, могучую мелодию. Мы узнаем ее: через несколько лет она станет арией Сусанина.

«Ты взойдешь, моя заря! — поют виолончели. Это всходит заря творческого гения Глинки, заря русской музыки...

Глинка старается отогнать эту мелодию. Он вновь наигрывает каватину Пасты. Но мелодия ширится, растет. Она летит над заснеженными полями и перелесками милой далекой России. Она властно зовет Глинку на родину.

Противопоставление двух мелодий — виртуозной, но холодной итальянской и широкой, идущей от самого сердца, русской — с большой силой раскрывает идею всей группы венецианских эпизодов фильма: изучив премудрости блистательной итальянской школы, гениальный композитор уходит от нее и создает русскую национальную музыку. Вспоминаются свидетельства самого Глинки: «Все написанные мною в угождение жителей Милана пьесы... убедили меня только в том, что я шел не своим путем и что я искренне не мог быть итальянцем. Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысли писать по-русски».

В эпизоде, решенном без текста, средствами столкновения мелодий и пейзажей, на редкость удачно, с исчерпывающей полнотой и выразительностью передан важнейший перелом в творческой биографии Глинки, засвидетельствованный самим композитором.

Столкновение мелодий лежит в основе и другого, тоже чрезвычайно важного для понимания творчества Глинки, эпизода.

Глинка репетирует заключительный хор «Сусанина». Артист Б. Смирнов прекрасно произносит слова композитора о народно-героической природе оперы, его советы и замечания певцам, оркестрантам, тонко передает его досаду на нерадивых исполнителей и восторг, когда замысел воплощается верно. В это время на сцене идет другая репетиция. Под нежные звуки скрипок и флейт певцы поют ангельскими голосами какую-то итальянскую оперу. Им мешают могучие звуки «Славься». Какой-то начальник, вероятно Гедеонов, велит прекратить «шум». Из кабинета выбегает угодливый чиновник, но звуки хора настолько мощны, что его будто отбрасывает назад. Итальянские певцы замолкают. В темный зал вместе со звуками «Славься» врываются солнечные лучи.

Глинка любил итальянскую музыку. Да и мелодия, противопоставленная хору «Славься», изнеженна, изысканна, но прекрасна. Тем не менее авторы фильма, показав борьбу русской и итальянской мелодий, были совершенно правы. Начинаниям Глинки мешала итальянская опера, ставшая придворной, аристократической. И Глинка должен был побороть, заглушить ее, заставить всех выслушать русскую музыку. «Сусанин»

явил собой начало, зарождение могучей русской оперной школы. Даргомыжский и Серов, Мусоргский и Бородин, Римский-Корсаков и Чайковский сделали русскую оперу первой в мире. И этот эпизод, решенный средствами столкновения мелодий, как бы знаменует победу русской музыки, победу, основы которой заложены Глинкой. А слова Глинки, сказанные во время репетиции, раскрывают сущность устремлений композитора, противопоставившего жизненную правду установившимся условностям и штампам.

Не менее впечатляет сцена создания увертюры к «Руслану и Людмиле».

Глинка лежит на диване в своем кабинете. Тишина, подчеркнутая еле слышным звуком часов или метронома. Поза, глаза актера Б. Смирнова передают огромное внутреннее напряжение. Оно выливается сначала через ритмическую фразу. Глинка выстукивает ее раз, другой. Но вот уже ритмический костяк одевается мелодией. Глинка вскакивает, бежит к фортепиано. Но возможностей инструмента нехватает ему. И вдруг, словно испугавшись, Глинка отрывает руки от клавиш: неожиданно в комнату врываются звуки оркестра... Оркестр, оркестр! Несутся скрипки, ликует медь... Чистый листок нотной бумаги на пюпитре. Оркестр слышен не только Глинке, но и зрителю. И кажется, что мы видим, как звуки переполняют душу композитора, звуки еще не записанной увертюры!

Здесь снова без текста, средствами музыки и актерского искусства перед зрителем раскрыт сложнейший творческий процесс, показан настолько талантливо и убедительно, что веришь: музыка рождается именно так!

Этот же прием, показывающий музыку, звучащую в сознании композитора, с неменьшим эффектом применен Александровым и в другой сцене. Закончен «Руслан»— плод шестилетней, упорной работы. Глинке не терпится поделиться своим успехом с другом, показать только что написанное понимающему человеку. Приходит Даргомыжский, и Глинка в нетерпении ведет его к роялю. Какова же его досада, когда старенький инструмент, не выдержав первого же мощного аккорда, ломается, издав не то звук, не то стон, жалобный и смешной. Как же быть? И Глинка тащит друга к пюпитру, сует ему в руки увеличительное стекло, зажигает свечи.

В увеличительном стекле проносятся ноты. И в полную силу звучит чарующая, волшебная музыка финала оперы. В комнате тихо. Мы понимаем это, видя, как спокойно задремала в углу дивана Людмила Ивановна. Музыка существует лишь в сознании Глинки и Даргомыжского, склонившихся над пюпитром и читающих партитуру. Но музыку слышит и зритель, который как бы соучаствует в творческом акте композиторов, сопереживает с ними волнение, счастье, восторг.

Успех режиссера Г. Александрова, с удивительной изобретательностью нашедшего столько кинематографических средств раскрытия музыкальных образов, по праву разделяют композиторы В. Щербачев и В. Шебалин, дирижер Е. Мравинский и звукооператор Е. Кашкевич.

Композиторы тонко, тщательно, с глубоким пониманием мелодического языка Глинки заново аранжировали и инструментовали ряд номеров. Ария Сусанина в виолончелях, «Попутная» в оркестре, третий голос в дуэте «Не искушай», «Камаринская» на национальных инструментах разных народов — все это сделано очень ярко и интересно. Удачно применены транскрипции произведений Глинки, выполненные Листом, Балакиревым. Наконец, музыка венецианского карнавала, сложнейшая многоголосица в сцене передвижки церкви и другие оригинальные номера написаны В. Щербачевым и В. Шебалиным в стиле, близком к стилю Глинки, и потому органически вошли в музыкальную ткань фильма.

Дирижер Е. Мравинский показал, как и следовало ожидать, прекрасное владение оркестром, тонкую нюансировку и яркое жизнеутверждающее истолкование произведений Глинки. Святослав Рихтер с огромным темпераментом и великолепным мастерством исполнил «Марш Черномора» в переработанной им транскрипции Листа. Интересно, что пианист играл не в своей манере, а в манере несколько внешней, изобилующей эффектами, то есть так, как, по воспоминаниям современников, играл Лист. Прекрасно прозвучали хоры под руководством Г. Димитриевского и А. Свешникова. Сестры Федоровы с проникновенной тонкостью и большим искренним чувством спели русскую народную песню «Ничто в полюшке не колышется».

Такое богатство разнообразнейшей музыки, до предела насытившей фильм, необходимо было не только отлично исполнить, но и отлично записать. Звукооператор Е. Кашкевич продемонстрировал высокое искусство звукозаписи. От ошеломляющих, почти нестерпимых «тутти» оркестра до тончайших, еле уловимых сплетений голосов в песне, долетающей издалека, — такова тональная палитра фильма. Звукооператор добился чистоты весьма сложных, многоплановых фонограмм, которые включают одновременно оркестр, хор и на первом плане разговор актеров, добился объемности звука, то уходящего, то приближающегося. Необходимо отметить, что звукооператоры и лаборатория киностудии «Мосфильм» успешно преодолели и особые трудности записи звука на трехслойной цветной пленке.

Высокому качеству звуковой стороны фильма соответствует и его изобразительная сторона. Художник А. Уткин и оператор Э. Тиссэ решили фильм в ярких, праздничных тонах. Все оттенки красного в сочетании с огненным и золотым доминируют в фильме. Достойно удивления мастерство оператора комбинированных съемок Г. Айзенберга и художников Л. Александровской, И. Гордиенко, Ф. Красного. Петербург и Венеция, выполненные ими путем сложнейших комбинированных съемок, естественны, красивы. Они выдержаны в живописных традициях художников той поры. Возникают ассоциации с итальянскими полотнами Карла Брюллова и Сильвестра Щедрина, с картиной М. Воробьева «Осенняя ночь в Петербурге», с петербургскими пейзажами Ф. Алексеева. Оператор Э. Тиссэ и художник по костюмам О. Кручинина тоже много почерпнули в сокровищнице русской классической живописи. Воду Глинке подает девушка, сошедшая с картины Венецианова «Весна». Портретные планы Грибоедова и Пушкина на концерте у Виельгорского перекликаются с некоторыми портретными работами Брюллова (например, с его портретом Струговщинова) и Кипренского. Крупные планы петербургской знати решены в манере официального парадного портрета тех времен.

Значительны в фильме портретные планы Глинки. Порой они зависимы от известных прижизненных изображений композитора, что хорошо, неизбежно и традиционно.

Но еще интереснее портреты Глинки, созданные коллективом фильма самостоятельно: портрет Глинки, жадно пьющего воду и столь же жадно слушающего русскую песню; замечательный по глубине настроения и по световому решению портрет Глинки в ложе во время исполнения увертюры «Руслана»; заключительный портрет.

Но самое лучшее, что сделано оператором, — это пейзажи, снятые на натуре.

Обычно, желая похвалить оператора, сравнивают его с живописцами и указывают на источники влияний и даже заимствований. Пейзажи Э. Тиссэ не вызывают таких ассоциаций. Можно смело утверждать, что некоторые из них поднимаются до уровня лучших произведений мастеров русского пейзажа. Снятые чаще всего несколько снизу, так что вольное синее, с медленными облаками небо занимает бóльшую часть кадра, построенные на тончайших цветовых сочетаниях, эти пейзажи исполнены такого замечательного чувства русской природы, что просто потрясают зрителя. Что лучше может передать радость Глинки при возвращении на родину, чем пейзаж с золотистой рожью, серебристым сиянием неба и быстро пробегающим дилижансом. Или прихотливый изгиб реки и дальний синеватый лес за краем необъятного поля!..

Язык высокой поэзии оператор подчас сменяет на язык жестокой сатиры. Удручающая симметричность композиции кадров в сценах с Николаем I, перегруженность золотом и беспокойные, кричащие цветовые сплетения в кадрах, изображающих знать, говорят о большом разнообразии художественной манеры Э. Тиссэ, который позже других корифеев советской операторской школы приступил к работе над цветным фильмом, но зато показал, что значит цвет в руках подлинного художника.

В содружестве с гримером В. Рудиной и оператором А. Эгиной Э. Тиссэ создал большую портретную галлерею деятелей русской литературы и искусства середины XIX века. В большинстве случаев портретное сходство схвачено верно.

За исключением роли Глинки, все роли в фильме невелики, эпизодичны. Это ставило перед авторами фильма и актером слож-

нейшую задачу — в нескольких фразах дать характеристику широко известного исторического лица. Подчас это не удавалось. Бледно обрисован великий артист и спутник всей жизни Глинки Осип Петров. Образ Жуковского несколько односторонен: в нем излишне подчеркнута хитрость царедворца. Музыкальная характеристика Франца Листа сделана С. Рихтером блестяще, но актерски она совершенно не удалась: Рихтер явно переигрывает. Трудно что-либо сказать про характеры Берлиоза, Грибоедова, певицы Воробьевой.

Зато в нескольких фразах актер Г. Вицин дал интересный набросок характера Гоголя. В. Колчин в роли Черепанова, несмотря на искусственность появления этого персонажа в фильме и на крайне малые возможности роли, блеснул таким неподдельным чувством, что запомнился, полюбился. Очень красива, привлекательна, грациозна Б. Виноградова в роли итальянской певицы Пасты.

Мягко, с тонким, добрым юмором обрисовал А. Сашин-Никольский отставного солдата-изобретателя. Актер наполнил образ духом русской народной сказки, духом Лескова и Островского, сочетал иронию и гнев, полет мечты и бытовую шутку.

М. Названов не впервые выступает в роли Николая I. Неестественная прямота стана, ледяные, мертвящие интонации, холодные, пустые глаза, которые оживляются лишь искрами ненависти, — все это чрезвычайно ярко и уверенно сделано талантливым актером. Хороший ансамбль создают Названову И. Ликсо в роли ограниченной и злобной императрицы и В. Покровский в роли Бенкендорфа. Хороши В. Савельев и Ф. Шевченко в ролях чванных и невежественных вельмож и П. Павленко в роли их низкопоклонного прихвостня Булгарина.

Удачно сыграл Ю. Юровский Виельгорского. Граф, камергер, аристократ — он дитя своего века, своего круга, но искренняя любовь к музыке сближает его с кругом Пушкина — Глинки. За изысканными манерами придворного скрывается человеческая доброта, художественная чуткость.

Ю. Любимов в роли Даргомыжского естествен, обаятелен. Прекрасно провел артист трудную сцену, в которой Даргомыжский и Глинка вдохновенно читают партитуру «Руслана», а также сцену скорби о Пушкине. Любовь и дружбу к Глинке Даргомыжский пронес через всю жизнь. И Любимов пронизал этим чувством как сцены, где он играет восторженного юношу, так и эпизоды, где он уже седеющий, умудренный жизнью человек.

Наибольшее количество споров и противоречивых суждений вызывает образ Пушкина, созданный молодым актером Л. Дурасовым.

Значение Пушкина для формирования творческой индивидуальности Глинки было решающим, всеобъемлющим. Время, когда жил и творил Глинка, зовется пушкинской порой. Поэтому и значение образа Пушкина для фильма о Глинке огромно. Конечно, Дурасов не выдержал всей тяжести своей роли, всего счастливого бремени — сыграть Пушкина! Актер создал образ неполный, не свободный от существенных недостатков. И немудрено! Образ Пушкина каждый русский человек носит в сердце, каждый имеет о поэте свое собственное, индивидуальное представление. И добиться совпадения с ним не может ни один актер. Однако большой актер может затмить это представление, вытеснить его новым, своим. Л. Дурасову это не удалось. Его Пушкин то слишком многозначителен и самоуверен, как в сцене наводнения, то нарочито юн и шаловлив, как в конце сцены ужина после премьеры, где интонации актера «современны», «молодежны».

Но, однако, нельзя отказать актеру в том, что порой ему удается найти и то чарующее, необъяснимое сочетание юношеской легкости с мудрой глубиной, бурного темперамента с тончайшей проникновенностью, которое является ключом к созданию образа Пушкина.

Работа молодого артиста Дурасова, несмотря на известные недочеты, — лучшее из того, что сделано нашим кино в области создания образа Пушкина, образа солнца русской поэзии. Правда, и это еще не образ, а лишь эскиз, но эскиз талантливый, верный! Силами Дурасова или кого-нибудь иного, но мы обязаны эскиз превратить в портрет — многокрасочный, полный мысли, поэзии, жизни.

Л. Орлова еще раз доказала широту своего артистического диапазона, создав образ сестры Глинки Людмилы Ивановны, доброго ангела-хранителя, верного друга композитора. Роль ее сложна, невыигрышна из-за отсутствия действенных сцен (Людмила Ивановна только слушает, сочувствует, соучаствует), а также из-за однообразия чувств

(беспокойство, усталость, грусть). Однако Орлова играет искренне, тонко. Сообщая Глинке, что его жена занемогла, актриса выражает сложное чувство: здесь и осуждение пустой и глупой женщины, и боязнь огорчить брата, и жалость к нему. Сильно, твердо звучат ее слова: «Уехал царь, уехали и придворные», несмотря на мягкость интонации, на желание утешить. И восторг перед гением брата и боязнь за его будущее звучат в ее восклицании после репетиции хора «Славься». Хорошо почувствовав и передав облик передовой русской женщины середины XIX века, Орлова создала образ, с которым в фильм пришла женственная теплота, обаяние бескорыстной любви, преданности, дружбы.

Артист Б. Смирнов во многом определил успех фильма. Его Глинка — это прежде всего талантливый, настоящий художник, тонко чувствующий, остро реагирующий, целеустремленный, внутренне сосредоточенный. Задачи, которые ставил перед актером режиссер, в большинстве своем были задачами огромной трудности. Смирнов удивительно точно и ярко переживает звучание музыки. Его интонации на редкость разнообразны: в них и восторг, и печаль, и гнев, и ликование, и презрение, и надежда, и досада, и любовь. Глинка в исполнении Смирнова сочетает в себе мягкого, порой слабого человека с творцом, исполненным огромного внутреннего достоинства, горделивого сознания величия своей миссии.

За двадцать пять лет, которые охватывает фильм, Глинка—Смирнов свершает свой жизненный подвиг, достигает славы и вкушает горечь разочарования. Пылкую юность сменяет полная сил зрелость, а за ней следует усталость старости. Меняется палитра чувствований актера. Меняются костюмы, декорации, грим. Меняется и музыка, которую с непостижимой тонкостью умеет «играть» актер. Трудно сказать, какие эпизоды, какие периоды жизни героя удались Смирнову лучше. Актеру веришь всюду, всегда, особенно если за кадром звучит музыка. Вернее, об актере забываешь, веришь в Глинку. И это — лучшая похвала актеру Б. Смирнову.

Смирнов впервые снялся в кино. Театральный зритель хорошо знал его в ролях Гамлета, Ромео, Павла Корчагина и в ряде комедийных ролей. В роли Глинки Смирнов показал яркое дарование, зрелое мастерство, сразу выдвинувшись в ряды лучших советских киноактеров.

Что обеспечило успех? Разносторонний театральный опыт? Яркая одаренность? Счастливое умение понять, отразить, воплотить каждое намерение режиссера и оператора, найти общение с каждым партнером? Да, все это. И, главное, — глубокое проникновение в сущность творчества великого композитора, искренняя взволнованность его драматической судьбой и любовь, любовь к музыке Глинки. Вот что позволило Смирнову создать столь волнующий образ.

То заразительно веселый, то сосредоточенно внимательный, то радостный, то гневный, то печальный, то ликующий и всегда талантливый, всегда целеустремленный, всегда готовый отдать всего себя служению великому русскому народу — таков Глинка в исполнении Б. Смирнова, таким он и войдет в сердце кинозрителя.

Фильм «Композитор Глинка» — произведение яркое, своеобразное, смелое. Бессмертная музыка Глинки звучит в нем в полную силу. Образ гениального русского композитора создан убедительно и правдиво.

Фильм знаменует собой не только расцвет творчества одного из талантливейших советских кинорежиссеров — Г. Александрова, не только успех замечательных актеров, художников, операторов, музыкантов, объединенных в творческий коллектив, но и достижение всего советского киноискусства, поднявшегося на новую ступень мастерства в овладении богатейшими выразительными средствами и новыми приемами.

П. ПАВЛЕНКО, Н. ТРЕНЕВА, Г. АЛЕКСАНДРОВ

КОМПОЗИТОР ГЛИНКА

ОТ АВТОРОВ

Сценарий «Композитор Глинка» предусматривает три музыкальные сферы: музыку М. И. Глинки, народностей России и западноевропейскую.

Произведения Глинки использованы не только в отрывках — прямых цитатах, но и в соответствующей обработке, характер которой подсказан идеей сценария и драматургическими ситуациями.

Народная музыка представлена также в обработке, в соответствии с намерениями авторов сценария показать ее как источник русской классической музыки.

Западная музыка дана частью цитатно, частью обработанной для противопоставления русской народной и глинковской музыке по методу самого Глинки, который делал это в «Иване Сусанине», противопоставляя русскую музыку польской, а также в ряде мест оперы «Руслан и Людмила».

Таким образом, по замыслу авторов сценария, музыка в картине «Композитор Глинка» является не одним из ее компонентов, а основой драматургического действия и выражения идейного содержания.

Еще в темноте возникает торжественная мелодия глинковского гимна «Славься ты, славься, наш русский народ».

На экране появляется обложка старинного, тисненой кожи, нотного альбома. Обложка медленно поднимается, открывая лист с надписью.

Возникает тихая музыка «Вальса-фантазии».

Перелистываются страница за страницей с надписями.

Постепенно мелодия «Вальса-фантазии» тонет в реве ветра, в шуме волн.

Трепещет от ветра нотный лист, на котором написано:

«Санкт-Петербург, 1828 год».

Сильный порыв ветра срывает и уносит нотный лист в бурную мглу.

...Грозно шумит разбушевавшаяся Нева. Под низким, почти черным небом перекатываются огромные валы. Ревет ветер, полыхают огни сигнальных костров. Бьются о ступени набережной волны.

Невысокий молодой человек, борясь с порывом ветра, сбегает по ступенькам к отчаливающему баркасу.

— Подождите! Возьмите меня! — кричит он.

Полоска воды уже отделяет пляшущий на волнах баркас от каменных ступеней. Молодой человек с разбегу прыгает в лодку и чуть не падает в воду.

— Держи, держи его! — кричат на баркасе.

Гребцы втаскивают человека на корму, и тотчас же волны относят баркас к середине реки. Гребцы берутся за весла. Ежась от ветра и ледяных брызг, молодой человек озирается по сторонам. У него открытое русское вдохновенно-беспечное лицо, обрамленное темнорусыми бакенбардами. Ему жутко, но он не может оторвать взгляда от развернувшейся перед ним суровой картины бури на Неве. Впереди под напором волн с грохотом рушится деревянный мост через Неву. Кружась в водоворотах, исчезая и вновь появляясь, мечется на волнах баркас. Беспорядочно работая веслами, гребцы выбиваются из сил — не совладать им с напором огромных, покрытых белой пеной валов.

— Помогай, Николка! Заводи, заводи, Николай! — кричат гребцы.

Со дна лодки поднимается невзрачный тощий мужик и пробирается на корму. С удивлением смотрит на него молодой человек.

Мужичок снимает шапку, открыв голову в рыжеватых клочьях волос. У него покрасневший от холода нос, грустные глаза. Трудно представить себе, что это и есть певец, но гребцы кричат со всех сторон:

— Начинай, аспид! Заводи, ирод окаянный! Заводи, Николка!

Мужичок помял в руках шапку, глубоко вздохнул и, как бы подбадривая себя, сказал: «Ну-ко!» и начал сиплым срывающимся голосом приговаривать волжский «завод»:

Ох-ой, ох-ой,
Дует ветер верховой,
Разудалые,
Да и бравые!

Все громче и громче выводит нараспев мужичок:

Крепись, берись, хватай, соберись,
Да ухнем!

Гребцы выпрямились и по команде запевалы дружно налегли на весла, ответив разом, как бы вздохнув одной общей грудью:

Раз, два, взяли! Раз, два, взяли!

Мужичок с какой-то залихватской удалью выкрикивает:

— Эх и ходом на ходу пошел! — и машет руками, точно собираясь лететь.

Дружно подхватывают напев гребцы, налегая на весла,— песня как бы вновь разожгла в них потухавшую волю, объединила их усилия в одну могучую силу. Мерно, в ритм песне опускаются и поднимаются весла. Баркас летит вперед.

С волнением смотрит на гребцов и слушает песню молодой человек.

Бушуют волны у стен Петропавловской крепости. Гулко ухают сигнальные пушки.

На вершинах ростральных колонн тревожно полыхает багровое зарево костров-маяков.

Баркас плывет по бурной Неве. Вдали виден окруженный лесами Исаакиевский собор. Сквозь сизую мглу мерцают костры.

* * *

Зимний дворец. По стеклу освещенного окна стекают потоки дождя. За окном — Николай I, Жуковский, Бенкендорф.

Бенкендорф докладывает царю:

— Ваше величество, берега Финского залива при устье Невы затоплены. Жители Гавани и Екатерингофа терпят бедствие.

Царь молча подходит к окну и, изображая на лице скорбь, смотрит на Неву.

— С господней стихией царям не совладать, — торжественно говорит он.

Г. В. Александров и П. А. Павленко за работой над сценарием

Ялта, 1949 год.

* * *

Баркас, преодолевая волны и ветер, приближается к Адмиралтейской набережной. Высится Исаакиевский собор в лесах. Идет строительство. Горят костры, суетятся люди, с баржи разгружают гранитные колонны. Несмотря на бурю и дождь, работа кипит.

— Прими чалку! — кричат с баркаса.

Десятки рук подхватывают летящий с лодки канат. Баркас пристает к набережной.

У подножия «Медного всадника» среди толпы стоит Александр Сергеевич Пушкин. Не обращая внимания на проливной дождь, он с жадным любопытством наблюдает происходящее вокруг, слушает, приглядывается. Ничто не ускользает от его внимательного взгляда — ни гребцы, прибившиеся на утлом баркасе сквозь бурю к причалу, ни мужики, которые, скользя по мокрому деревянному настилу, сгружают огромную колонну для строящегося собора, и эта картина самозабвенного труда, отважной борьбы людей со стихией целиком захватила его.

Увидев выходящего из баркаса молодого человека, Пушкин устремляется к нему.

— Да это никак Глинка! — удивленно восклицает он. — Михаил Иванович, какими судьбами?

— Ах, Александр Сергеевич,— возбужденно говорит Глинка,— если бы вы только видели!..

К ним подходит один из гребцов. У него широкая русая борода, он плечист и ловок. Темные живые глаза смотрят зорко и умно.

— Музыку забыли, ваше благородие, — обращается он к Глинке, протягивая нотный альбом.

— Ах, да! Спасибо тебе, Ерофеев. Да возьми свой армяк, — говорит Глинка, снимая с себя армяк, очевидно, заботливо накинутый Ерофеевым ему на плечи во время переезда через реку.

На армяке блеснула медаль в память Отечественной войны.

— За что медаль-то? — спрашивает Пушкин.

— В Отечественную войну в партизанах ходил. Наполеона хотел в плен взять.

— Ну и как?

— Сорвалось малость. Ну ничего, в другой раз не упустим, — хитро усмехается Ерофеев.

Пушкин звонко смеется.

— Вот они, Глинушка, какие мужики пошли! Какую силу они в себе почуяли! — говорит он.

— Поберегись! — раздается крик. Слышатся треск, грохот, тревожные выкрики.

На барже, с которой сгружают колонну, авария: лопнули канаты. Огромная колонна качнулась и поползла вниз по настилу. К ней сбегаются со всех сторон рабочие, строители собора. Греющиеся у костров вскакивают и бегут на помощь. Как муравьи, копошатся они возле тяжелой махины, обхватывают ее, стараясь удержать на месте.

— Раз, два, взяли! Раз, два, взяли! — раздаются дружные голоса.

Сотни рук поддерживают колонну, замедляют ее стремительное движение, и она плавно скатывается по деревянному помосту.

— Смотрите, Александр Сергеевич! — восторженно говорит Глинка.

— Прекрасен народ наш, особливо в беде,— тихо говорит Пушкин.

Слышится цоканье копыт по мостовой. Мимо проезжает наемная карета.

— Карета господам не потребуется? — окликает их кучер.

— Подожди! — останавливает его Глинка. — Спешу, Александр Сергеевич, важные дела!

— Да какие же в такую пору дела?

— Сегодня, Александр Сергеевич, у графа Виельгорского первый концерт русской музыки состоится, исторический для нас день.

— Драться, значит, едете?

— Да, первый музыкальный бой даем.

— Ну, где драка, там и я, — озорно улыбается Пушкин. — Едем вместе,— и взяв Глинку под руку, он направляется с ним к карете.

Мрачно и темно на площади. Дождь, ветер. Низко нависли тучи. Вокруг костров серая иззябшая нищая толпа. Эта мрачная картина является как бы образом суровой и бурной эпохи.

* * *

И сразу же — пышный, залитый теплым светом множества свечей зал в доме графа Михаила Юрьевича Виельгорского. На возвышении посреди белых колонн стоит рояль. Тенор Иванов в модном парижском фраке поет, закатывая глаза, сладчайшую итальянскую арию. В зале множество гостей. Дамы, сидя в креслах, лениво обмахиваются веерами, вполголоса болтают по-французски. В стороне играют в карты. Горят свечи. На зеленое сукно ломберных столов падают карты, блестят золотые монеты.

В соседней комнате богато сервированный стол. Огни свечей отражаются в золоченой посуде, в цветном хрустале.

Гости закусывают.

Слышится французская речь. Говорят о музыке, мелькают имена знаменитых композиторов: Спонтини, Керубини, Россини, Моцарта. Русских имен не слышно.

В смежной гостиной оживление. Группа молодых лицеистов и девиц торопливо проходит к дверям.

— Господа, Пушкин приехал!

— Пушкин! Александр Сергеевич!

У рояля беседуют, рассматривая какие-то ноты, Гурилев, Варламов и Титов. Входит граф Виельгорский, ведя под руку Пушкина и Глинку.

— Вся русская музыка в сборе, — улыбается Пушкин, здороваясь с композиторами.

* * *

Из-за портьеры группа молодежи украдкой рассматривает Пушкина и остальных. Среди молодежи сестра Глинки, Людмила Ивановна.

— Кто это? — спрашивает одна из девушек.

— Это Гурилев, — отвечает ей лицеист.

— А этот, в черном? — спрашивает вторая.

— Это Варламов.

— А кто этот молодой человек рядом с Пушкиным? — интересуется какой-то юноша.

Людмила Ивановна с явной гордостью отвечает:

— Это мой брат, композитор Глинка.

* * *

Пушкин беседует с Виельгорским.

— Я, собственно, приехал его послушать, — говорит он, обнимая Глинку за плечи.

— Я рад за него, — улыбается краем губ Виельгорский. — Прошу вас в зал. Что вы принесли, Мишель? — обращается он к Глинке.

— Я приготовил несколько русских песен: «Ах ты, ночь, ты, ноченька», «Только узнал я тебя», «Не осенний частый дождичек» с хором...

Пушкин входит в концертный зал, где тенор Иванов, блаженно закрыв глаза, выпевает длинное фермато на высокой ноте. Окинув взглядом нарядное общество, Пушкин замечает сидящего в ложе Грибоедова, и лицо его освещается мягкой улыбкой. Он направляется прямо к Грибоедову, на ходу кланяясь знакомым.

Иванов закончил арию. Ему аплодируют. Прижимая руку к груди, он раскланивается на все стороны.

— С кем это Пушкин говорит? — спрашивает дама сидящую рядом чопорную старуху.

— Это Грибоедов, chére amie.

На возвышение поднимается граф Виельгорский.

— Сегодня у нас вечер сюрпризов, — обращается он к присутствующим. — Сегодня нам предоставляется возможность послушать не только прекрасную итальянскую музыку, которая по праву считается украшением музыки европейской, но и нашу — русскую.

Кое-где в зале слышится недоуменный смешок. Дамы со скучающим видом обмахиваются веерами.

— Я поручаю вашему вниманию талантливого любителя музыки нашего Мишеля Глинку.

Хор певчих выходит на подмостки и выстраивается позади рояля. Глинка садится за рояль, ставит на нотную подставку свой альбом, серьезным взглядом окидывает зал, требуя внимания, и начинает петь под собственный аккомпанемент. Нежная и певучая мелодия песни, облеченная в простую и благородную музыкальную форму, наполнила зал.

Не осенний частый дождичек
Брызжет, брызжет сквозь туман...

Глинка поет с удивительной задушевной простотой и увлеченностью. Гости невольно притихли, хотя лица их выражают всего лишь вежливый интерес. Пушкин и Грибоедов в ложе внимательно слушают Глинку.

Эх, брат, утешишься,
Ведь ты не девица,
Пой, тоска пройдет, —

вступают низкие голоса хора.

Глинка поет, все более и более воодушевляясь:

И как русский любит родину,
Так люблю я вспоминать
Дни веселия и радости,
Как пришлось мне горевать...

— Талантлив бесспорно, — шепчет Грибоедов Пушкину. — Жаль, если остановится на любительстве, как все наши русские музыкальные таланты.

А за карточным столом, не прерывая игры, переговариваются трое игроков:

— Ну вот вам, господа, и русская музыка, — пренебрежительно замечает первый игрок.

— Нет, отчего же, поют хорошо,— рассеянно отзывается второй.

— Это мои поют, орловские,— хвастливо заявляет третий игрок.

В это время к Виельгорскому подходит мажордом и шепчет на ухо. Виельгорский быстро встает и выходит из зала.

...Внизу, в вестибюле, лакеи помогают снимать верхнюю одежду новым гостям. Приехал со своей свитой вельможа Карл Иванович — рослый, дородный, с военной выправкой, зычным голосом, с тупым и надменным лицом. Шумно кряхтя, он сбрасывает с себя шинель на руки подбежавшему лакею. Возле Карла Ивановича вьется Булгарин.

— Слыхал, граф, что у тебя вечер музыки, — громко говорит Карл Иванович подошедшему Виельгорскому, — и привез сюрприз. Что у тебя там наверху?

— Русскую музыку слушаем, — спокойно отвечает Виельгорский.

— Где это ты русскую музыку взял?

— Сейчас музицирует весьма примечательный любитель русской музыки Глинка, — сдержанно говорит Виельгорский.

— Глинка? Да ведь из глинки кирпичи делают, а не музыку, хо-хо! — Карл Иванович оглушительно хохочет; подобострастно хихикает Булгарин.

Мажордом докладывает Виельгорскому:

— Приехали итальянские гости, ваше сиятельство.

— Проси, — кратко говорит Виельгорский, пряча досаду за вежливой улыбкой.

Вельможа самодовольно хохочет:

— Вот это и есть мой сюрприз.

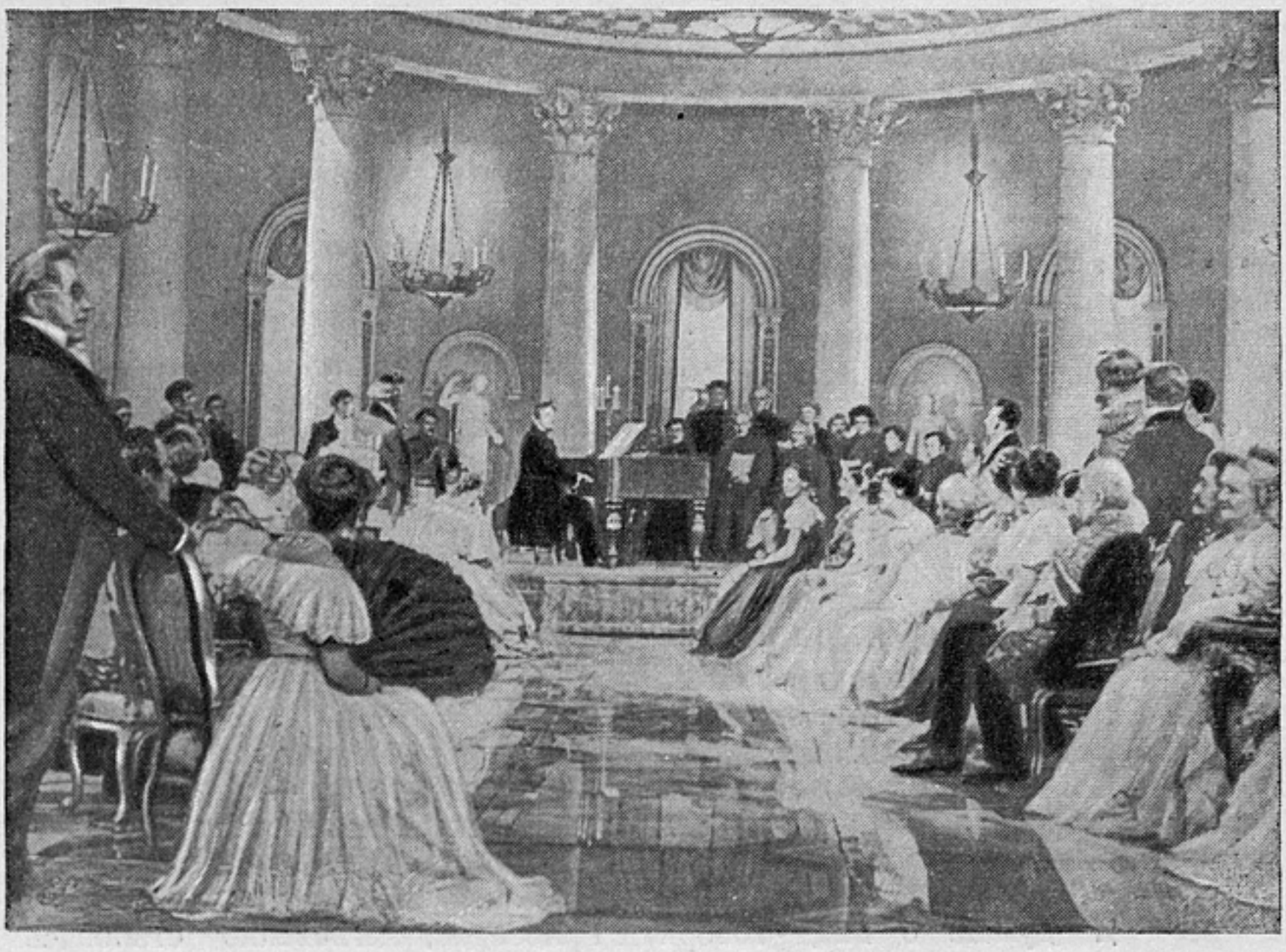
В вестибюль, чихая, кашляя, визжа и хохоча, входят итальянские певцы и певицы.

— Во дворце сегодня пели, хорошо приняты! — громко шепчет Карл Иванович Виельгорскому. — Гони-ка ты своих любителей и устрой нам настоящий концерт!

* * *

В зале поет хор. За карточным столом разговаривают игроки:

— Ух, дьявол! Опять ваша взяла.



Кадр из фильма «Композитор Глинка»

— А знаете что, мне ваших денег не надо. Отдайте мне вместо проигрыша ваш хор.

— Пожалуйста возьмите, я очень рад. У меня в деревне певцов и музыкантов хоть пруд пруди.

Шумно входит Карл Иванович в сопровождении своей свиты и итальянских певцов. Глинка недоуменно оглядывается, снимает руки с клавиш.

— Принимайте гостей! — словно на плацу, зычно командует Карл Иванович с заметным нерусским акцентом. — Проявите наше славное русское гостеприимство! — А вы, друзья, — насмешливо обращается он к певчим, — как ни садитесь, а в музыканты не годитесь, хо-хо!

Пушкин и Грибоедов обмениваются возмущенными взглядами, встают и молча выходят из зала.

* * *

В смежную гостиную стремительно входит Глинка. Из зала доносятся аплодисменты и восторженные восклицания. Виельгорский входит вслед за Глинкой.

— Мишель! — окликает он его.

Глинка круто оборачивается. Он весь кипит от волнения и еле сдерживаемого гнева.

— Я тоже люблю итальянскую музыку, но почему у нас в Петербурге ее делают помехой для нашей русской?..

— Успокойся, Мишель. Мне также крайне неприятно, но Карл Иванович... — разводит руками Виельгорский.

— Ваше высокопревосходительство! — горячо возражает Глинка. — Я не только у вельмож, но даже у господа моего бога дураком быть не хочу.

— Тсс.. тише!.. — успокаивает его Виельгорский, оглядываясь на дверь.

* * *

По широкой мраморной лестнице, ведущей в вестибюль, спускаются Пушкин и Грибоедов. Оба раздражены тем, что только что произошло наверху. За ними семенит тенор Иванов.

— Все, как у вас написано, — говорит Пушкин Грибоедову, — дверь отперта для званых и незваных, особенно для иностранных!

Из боковой двери на площадку лестницы быстро выходит Глинка. Его догоняет сестра Людмила.

— Мишенька, а где твои ноты? — говорит она, пытаясь удержать брата.

— Какие ноты! — с досадой отмахивается тот и подходит к Пушкину и Грибоедову, которые одеваются у вешалки.

— Дорогие Александры Сергеевичи! — взволнованно говорит Глинка. — Как прикажете все это понимать?

На тонком лице Грибоедова появляется ироническая усмешка.

— Советую вам, Михаил Иванович, — говорит он, — подобно генералу Ермолову, который просил у государя милости произвести его в немцы, просить производства в итальянцы.

— Не знаю, Александр Сергеевич, не знаю, что мне делать!..

— Я думаю о вас,— говорит Грибоедов, мгновенно становясь серьезным,— и мне кажется, что прежде всего вам надо совершенствоваться в музыкальной науке. Не слушайте тех, кто говорит, что можно следовать одному вдохновению. Для истинного таланта любительство преступно.

— Я и сам чувствую, как мало я знаю,— удрученно произносит Глинка.— Да ведь где же мне учиться? У нас в России консерваторий музыкальных нет...

— Значит, надо ехать в Италию,— говорит Пушкин.

В приоткрытое широкое полукруглое окно вдруг доносится негромкое пение:

То молодчик слезы горькие
Льет на бархатный кафтан...

— Кто это поет? — прислушивается Глинка.

Все подходят к окну. Иванов услужливо забегает вперед и распахивает раму.

Внизу, у подъезда, неярко горит костер. Там собрались кучера, поджидающие господ, гайдуки и дворники. Тихо, задушевно они поют «Не осенний частый дождичек».

— Да это мужики поют! — презрительно фыркает Иванов.

— У этих мужиков больше вкуса и национального достоинства, чем у их господ,— не глядя на него, произносит Пушкин.

Из зала слышны бурные аплодисменты — там приветствуют итальянских гостей... По площадке пробегают лакеи с корзинами цветов. Пушкин, Грибоедов, Глинка и Иванов выходят из вестибюля.

* * *

Ненастная осенняя петербургская ночь. Ветер качает голые сучья деревьев на набережной. По темной Неве ходят тяжелые волны. Тусклые

и редкие фонари еле освещают мокрую булыжную мостовую. Кое-где светятся костры. Проезжает одинокая карета. В ней — Пушкин, Грибоедов, Глинка и тенор Иванов. На лица их то и дело падают отсветы проплывающих мимо фонарей.

Продолжается разговор, видимо начавшийся еще в доме Виельгорского.

— ...Но от этого не должны опускаться у нас руки, — решительно говорит Пушкин. — Работать надо, друзья мои, работать!

— Да, да... — задумчиво отзывается Грибоедов.

Глинка переводит блестящие от волнения глаза то на одного, то на другого, стараясь запомнить каждое слово собеседников.

— ...Непременно поезжайте в Италию, — обращается Грибоедов к Глинке.

— Вот и я говорю, разумеется, надо ехать в Италию, — подхватывает Иванов. — И меня с собой возьмите! Ей-богу, вернетесь, все на вас другими глазами глядеть будут! Кучер, стой! Я здесь сойду!

Иванов выпрыгивает из кареты и, просунув голову в дверцу, добавляет:

— Сапоги вам стану чистить, Мишель, за лакея прислуживать стану, только возьмите с собой! Ну, оревуар! Аревидерчи!

Дверца захлопывается, и карета едет дальше.

— А ведь тенор прав, — говорит Пушкин. — Вернетесь с заграничным образованием, и даже наши господа станут признавать вас первым музыкантом.

— Александр Сергеевич, вместе бы нам, а? — с надеждой спрашивает Глинка.

— Куда мне! Разве что на казенный счет с жандармами пошлют, да и то в другую сторону. — И Пушкин смеется своим веселым заразительным смехом.

Карета останавливается.

— До свидания, Глинушка, — выходя из кареты, прощается Пушкин.

Грибоедов протягивает Глинке руку:

— Прощайте, Михаил Иванович. Если вернусь из Персии живым, мы с вами еще потолкуем о музыке.

Оба уходят. Глинка смотрит им вслед. Пушкин и Грибоедов, о чем-то беседуя, медленно идут по улице и, наконец, исчезают в туманной мгле. Где-то далеко бьют куранты.

Карета трогается. Глинка откидывается на спинку сиденья. Лицо его строго и серьезно. Под мерное цоканье копыт он думает о словах, сказанных ему этими двумя людьми, перед которыми он преклоняется и которых считает своими духовными наставниками.

— Италия... — задумчиво произносит он.

И видно по его сосредоточенному взгляду, по упрямо сжатым губам, что он принимает какое-то решение.

* * *

Шумно на площади Святого Марка в Венеции в ночь карнавала. Толпы нарядно одетых дам и кавалеров в масках танцуют, поют, сидят за столиками кафе. Вспыхивают ракеты. С треском вертятся ослепительные шутихи. Разноцветный дождь конфетти осыпает толпу. Бренчат гитары, щебетание мандолин раздается со всех концов площади. Этих звуков так много, что, кажется, они прилипают к лицу вместе с порывами морского ветра.

На пьяцетте в одной из каменных ниш, что напротив Дворца дожей, за столиком сидят расфранченный Иванов, Джиакомо Мейербер, Гектор Берлиоз и итальянец Джиовани Рикорди.

Немного поодаль у старинного с потемневшими краями венецианского зеркала стоит Глинка. Он возмужал, глаза его глядят грустно и задумчиво.

— Три года я изучал здесь все, что можно было изучить, — медленно говорит он, — узнал все, что способен был узнать, и понял, что мы — другие. И то, что хорошо для них, не годится для нас... А Венеция совсем меня разочаровала, — добавляет он, подходя к столику.

Смугло-бледный черноволосый Берлиоз, немного экзальтированный, как все истинные сыны юга Франции, слушает Глинку с горящими глазами.

— А ведь когда-то Венеция была для нас сокровищницей музыки,— говорит он.

— Да, когда Венеция была свободной, — с горечью замечает итальянец Рикорди и указывает на площадь. — Наполеон уничтожил ее и подарил австрийской империи.

На площади Святого Марка среди карнавальной толпы играет австрийский духовой оркестр. По площади идут несколько австрийских офицеров в белых мундирах. Один из них, проходя мимо сидящей за столиком парочки, небрежно берет за подбородок хорошенькую итальянку. Девушка яростно отталкивает офицера, тот, нагло ухмыляясь, идет дальше. Вслед офицерам несутся возмущенные выкрики толпы, летят апельсинные корки.

— Национальной музыки в Италии больше нет, — пылко подтверждает Берлиоз. — Ее задушили австрийские жандармские оркестры.

Спокойный, надменный и всезнающий Мейербер, композитор, пожинавший славу во всех странах Европы, чуть приподымает бровь.

— Национальной? — переспрашивает он. — Музыка может быть только хорошей или дурной. У искусства нет родины, господин Берлиоз.

— Только в том случае, если нет родины у музыканта, господин Мейербер, — гневно возражает ему Берлиоз, готовый ринуться в жаркий спор, но в это время Глинка поднимает руку:

— Тише, господа!..

Откуда-то со стороны канала сквозь хаос карнавальных звуков доносится чистая мелодия народной песни. Глинка встает и переходит к арке, выходящей на канал Гранде. Здесь не так слышен шум карнавала. Глинка прислушивается, стараясь определить, откуда несется эта песня.

— Чудесная мелодия, — говорит Берлиоз.

По каналу медленно плывет рыбачья лодка с красным заплатанным парусом. Старый рыбак играет на гитаре, женщина, которую можно было бы назвать олицетворением Италии, поет протяжную и строгую старинную итальянскую песню.

— Вот у этой песни есть родина, господин Мейербер, — говорит Глинка. — Это голос настоящей Италии.

Мейербер пожимает плечами.

— И песня хороша именно тем, что она национальная... — продолжает Глинка.— Я все больше убеждаюсь в том, чего мы, русские композиторы, не должны делать!

— Чего же именно? — иронически спрашивает Мейербер.

— Не писать для России по-итальянски... музыку можно и должно писать по-русски!

— Как это по-русски? — смеется Мейербер. Разве есть особый музыкальный язык в вашей дикой тайге, среди снегов и белых медве-

дей? Оставьте, синьор Глинка, вдохновение можно черпать только в Италии.

Взяв Глинку под руку, он уводит его к буфетной стойке.

— Но ведь я-то русский, — горячится Глинка, — я не могу быть итальянцем, я просто задыхаюсь здесь. Мне душно, я пить хочу.

Мейербер пододвигает ему бокал, налитый сладким золотистым вином:

— Прошу!

— Нет, я просто воды хочу.

— Вино — это золотая вода забвенья, — улыбается Мейербер.

— А это как раз то, чего я не хочу, — задорно отвечает Глинка.— Я не ананас, я картошка, я земли хочу!

Засмеявшись шутке, Мейербер бросает на стойку монету, и все трое возвращаются к столику.

— Откровенно говоря, мне еще не доводилось слышать, как пишут русские музыканты, — заявляет Мейербер.

— О, синьор Мейербер! В Милане я издал целый альбом романсов Глинки. — Рикорди показывает альбом.

Иванов тотчас же выхватывает альбом из рук Рикорди и идет к фортепиано.

— И поразительных романсов! — восторженно добавляет Берлиоз.— М-сье Глинка по праву может занять место среди выдающихся композиторов Европы.

— Не смогли бы вы что-нибудь исполнить, синьор Глинка? — спрашивает Мейербер.

— Нет, — резко мотнул головой Глинка.

— Если уж петь, так мне! — развязно вмешивается Иванов. — Разрешите, учитель?

Сев за фортепиано, Иванов, аккомпанируя себе, начинает петь «Рыцарский романс» Глинки:

Прости, корабль взмахнул крылом,
Зовет труба моей дружины...

Глинка подходит к фортепиано.

— Подожди... не то!..

Садится за фортепиано. Чья-то рука услужливо протягивает ему стакан вина. Не глядя, подносит Глинка стакан к губам, но тут же отставляет его в сторону. Несколько секунд раздумья, затем он начинает петь:

Не искушай меня без нужды
Возвратом нежности твоей...

Иванов вторит ему...

Уж я не верю увереньям,
Уж я не верую в любовь...

Возле кафе постепенно собирается толпа слушателей в масках и карнавальных костюмах. Фигура в черном плаще и традиционной карнавальной маске «баута», похожей на белую птичью голову, выходит вперед и останавливается неподалеку от фортепиано.

— Русская музыка и русский музыкант, имеющий успех в Венеции, — это ли не сенсация? — шепчет Рикарди Мейерберу.

И не могу предаться вновь
Раз изменившим сновиденьям,—

поют дуэтом Глинка и Иванов. Неожиданно к ним присоединяется высокий женский голос. Глинка настораживается, не прерывая пения. Маска

подходит к фортепиано, подпевает дуэту, украшая мелодию колоратурными пассажами.

В душе моей одно волненье,
А не любовь пробудишь ты!

Незнакомка неожиданно сбрасывает маску. Это — знаменитая певица Джудитта Паста. Публика громко и восторженно аплодирует.

— Простите меня, синьор, за карнавальную шутку, — раскланиваясь направо и налево, говорит Глинке Паста.

— Синьора Паста?.. — Глинка растерялся от удивления.

— У вас такой успех, синьор Глинка, — улыбается ему певица. — Вы опасный соперник итальянским композиторам.

— Я никогда б не осмелился петь в вашем присутствии...

— У меня к вам просьба, — прерывает его Паста. Она берет Глинку за руку и уводит в тихий угол кафе, за колоннаду.

— Чем могу служить? — спрашивает удивленный Глинка.

— Мне предстоит петь в опере Доницетти, но в ней для меня нет ни выходной арии, ни каватины.

— Но что я могу сделать, синьора?

— Напишите для меня выходную арию. Вы это сможете.

— Но как я осмелюсь, синьора?.. И, кроме того, я собираюсь уезжать.

— Я предоставляю вам счастливый случай, — значительно говорит Паста.

Глинка все еще не может оправиться от удивления.

— Но почему ваш выбор пал на меня, синьора?

— Я скажу вам об этом, когда вы напишете мне каватину, — с улыбкой отвечает Паста.

— А когда вам нужна каватина, синьора?

— Завтра утром, — вызывающе улыбается Паста.

— О!.. Хорошо, я попробую, синьора.

— Смотрите, Глинка, я приеду за ней сама.

* * *

...Небольшая комната в «альберго» — венецианской гостинице. Всюду книги, партитуры, груды и листки нот. За окнами шум карнавала. На раскрытом фортепиано горит свеча. Глинка сидит за столиком у фортепиано и пишет на листке ноты колоратурного пассажа. Затем он играет этот пассаж, быстро пробегая пальцами по всей клавиатуре, и внезапно обрывает его.

Стук в дверь. Глинка встает.

— Кто там?

Входит Иванов, сильно навеселе.

— Мишель! Это я!

— Ну, что тебе?

— Поздравляю, Мишель, поздравляю. — Подойдя к столу, Иванов берет бутылку и наливает полный стакан. Глинка тем временем укладывает в раскрытый дорожный чемодан какие-то вещи.

— Эх, и заживем мы теперь! — продолжает Иванов.

— Где же это мы заживем, баринок?

— Да в Германии, во Франции, в Англии — где хочешь.

Глинка останавливается.

— Так. А Россию, стало быть, побоку?

— Вот далась тебе эта Россия, — пренебрежительно пожимает плечами Иванов. — С моим голосом да с твоим талантом — какая тут Рос-

сия! Я уже подписал контракт на Европу! А Россия-матушка как-нибудь и без нас с тобой обойдется. Ха-ха!

— Ну, и подлец! — говорит Глинка, еле сдерживая накипающее раздражение, и снова принимается укладывать вещи.

Иванов опешил, но быстро оправившись, развязно подходит к нему:

— Не сердись, Мишель, я же дело говорю!

— Проваливай, проваливай, ну!!! — бросает ему Глинка.

Иванов, что-то невнятно бурча под нос, выходит из комнаты, унося с собой бутылку.

Глинка достает из раскрытого сундука пачку нотных листов, идет к фортепиано, вынимает из пачки миниатюру, изображающую его с матерью и сестрой, и поставив перед собой на нотную подставку, долго, с огромной нежностью глядит на нее. Потом, вздохнув, склоняется к столику и начинает писать арию для Пасты. Шум за окном мешает ему. Он выходит на балкон и закрывает двери. Звуки карнавального веселья становятся глуше. Глинка снова садится за фортепиано, переворачивает нотные листы; среди листов — засушенные полевые цветы. Внезапно в сознании его возникает широкая, полная глубокой задушевности и гордой силы русская мелодия «Ты взойдешь, моя заря». Глинка задумывается, потом, как бы отгоняя от себя этот напев, начинает играть сочиненную им для Пасты игривую мелодию, прибавляет к ней блестящий пассаж. Но стоит ему на одно мгновение остановиться, как снова возникает русский напев. Он звучит все громче и, как весенний поток, топит в своей волне звуки карнавальной музыки, неясные крики толпы.

Глинка смотрит на стоящую рядом с нотной подставкой гравюру родного дома в Новоспасском.

Ветер колышет занавески в комнате, блики канала играют на стене, а русский мотив звучит все яснее, увереннее, и кажется, будто эта мелодия заглушает собой все звучания в мире. Глинка берет в руки гравюру. В его воображении встает зимний вечер, в доме освещены окна, кругом заснеженные ели и березы. Возникает величавая картина русской зимы, занесенный снегом лес, вековые деревья, поляны, нескончаемые русские просторы.

...Поздняя ночь над уставшей от карнавала Венецией. На башне дель Орододжио бронзовые гиганты бьют молотами в колокол.

...Предутренний туман спускается на город. Скоро рассвет. Глинка сидит у фортепиано, расстегнул ворот рубашки, задумчиво смотрит в окно.

...Над Венецианским заливом занимается заря. Все шире и мощнее звучит плавная и величественная русская мелодия — будущая ария Сусанина. По каналу Гранде проплывает корабль, медленно удаляясь от Венеции.

...Раннее утро.

Хозяйки сметают мусор карнавала с тротуаров и лестниц. По воде канала плывут увядшие цветы, порванные маски, бумажная мишура ночного веселья.

Солнечное утро. Венецианская гостиница под вывеской «Марко Поло». Из-под моста через канал выплывает гондола и пристает к подъезду гостиницы. Из-за занавесок балдахина выглядывает Паста. Навстречу ей выбегает Иванов, за ним — Рикорди.

— Синьор Глинка дома? — спрашивает Паста.

— Всю ночь сочинял для вас, — говорит Иванов, помогая Пасте выйти из гондолы. — Мишель! — зовет он, глядя на окна второго этажа.

На балконе появляется хозяйка гостиницы.

— О! Доброе утро, синьора Паста, доброе утро!.. Входите, пожалуйста!

Хозяйка вводит Пасту и ее спутников в комнату Глинки. Там пусто и неприбрано, на полу валяются обрывки бумаг, какие-то забытые вещи.

— Маэстро просил передать это вам, уважаемая синьора. — Хозяйка протягивает Пасте сверток нот и письмо.

Паста пробегает глазами ноты.

— Это превосходно! Я буду петь это в Милане... Но где же сам синьор Глинка?..

— Он уехал, — отвечает хозяйка.

Иванов и Рикорди поражены.

— Он уехал в Россию... — говорит Паста, читая письмо.

— Не может быть! — восклицает Иванов.

— Уехать от мировой славы, от денег?.. — разводит руками Рикорди.

Паста подходит к фортепиано, видит засохшие полевые цветы, берет их в руки и говорит просто:

— Неужели вы не понимаете, господа? Глинка уехал домой.

* * *

Звучит музыка глинковской «Попутной песни». Вертятся, прыгают по рытвинам колеса дилижанса. Летят вскачь шесть лошадей. С грохотом и шумом проносится дилижанс под каменными сводами виадука.

Кутаясь в дорожную шинель, Глинка уютно устраивается в углу кожаного дивана. Его повеселевшие глаза смотрят вдаль.

Дилижанс несется по узким тесным улочкам европейского городка. Кондуктор трубит в рожок, чтобы предупредить едущих навстречу.

Дальше и дальше движется дилижанс, по крутым горным дорогам, мимо старинных готических замков. Мелькают дороги, мостики, водопады, мадонны на перекрестках, кресты... Вьются клубы пыли из-под колес.

Из клубов пыли появляется лицо Глинки. Он жадно смотрит вперед. Все быстрее и быстрее музыка, все сильнее бьется сердце. Впереди — родина.

Вот и граница.

Вырастает полосатый столб с двуглавым орлом Российской империи. Дилижанс проезжает под поднятым шлагбаумом.

Глинка выходит из дилижанса, бежит на холм, останавливается на обрывистом берегу реки. Какая строгая, свежая, свободная тишина! По воздуху медленно плывет вата татарника. Внизу под обрывом спокойная широкая река. В зеркальной воде отражается светлое небо с пушистыми облаками, темная стена леса на другом берегу. А дальше — поля, равнины, перелески до самого горизонта.

Глинка опускается на траву. Мимо проходит молодая крестьянка, несущая на коромысле деревянные ведра с водой.

— Вода? Вот это хорошо! — восклицает Глинка.

Девушка приветливо предлагает:

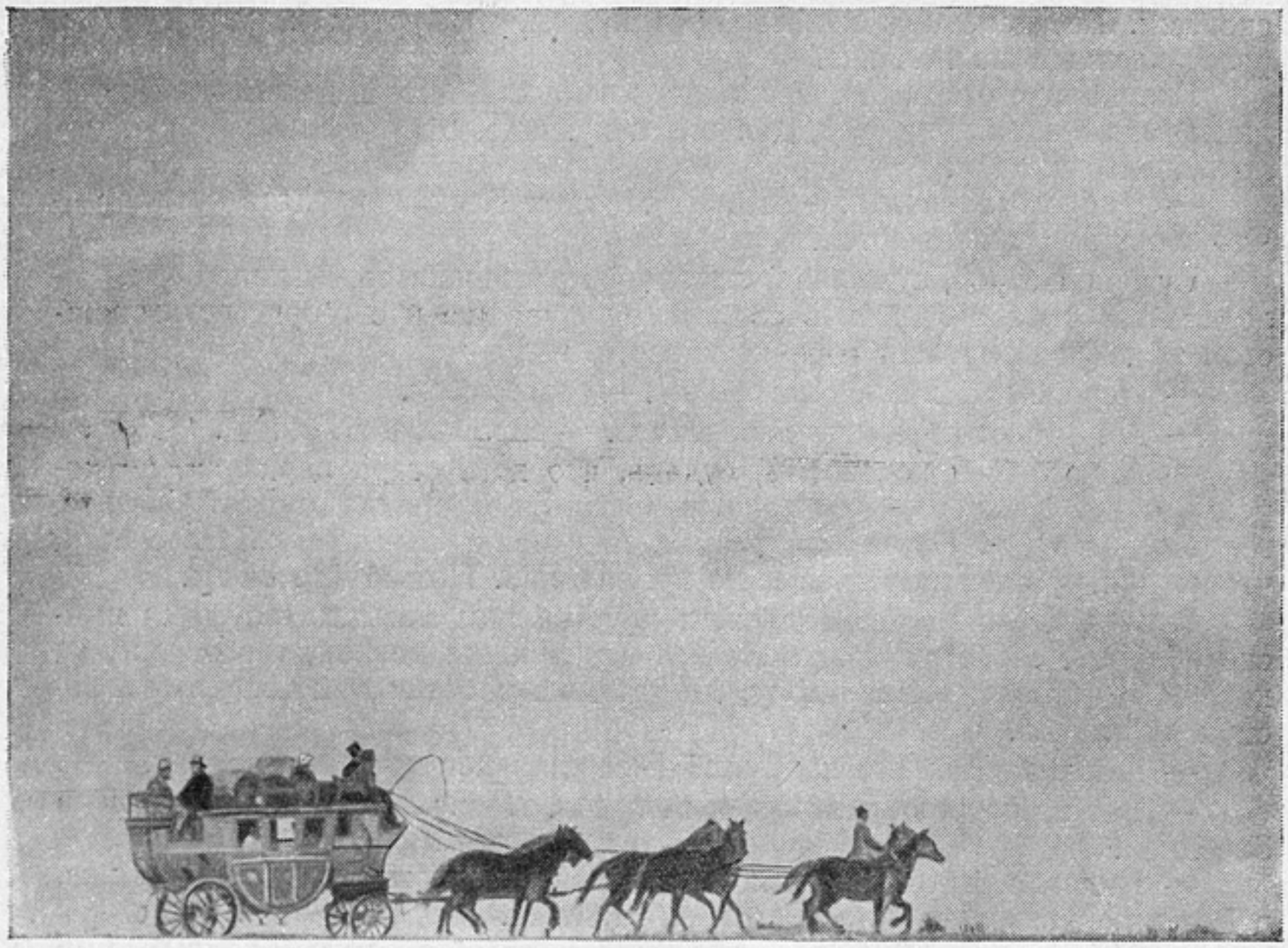
— Извольте, барин, испробуйте,— и подносит к нему ведро.

Глинка, сняв с коромысла деревянный ковш и отодвинув плавающие на поверхности листья, зачерпнул родниковой воды.

Как причастие, подносит он ко рту деревянный ковш и жадно пьет, утоляя жажду. А с реки доносится тихая, первобытной чистоты русская песня.

Плывет по реке лодка, груженная свежескошенным сеном. Девушки, возвращаясь с сенокоса, поют «Ничто в полюшке не колышется».

Забыв обо всем на свете, Глинка вдыхает песню вместе со свежим ароматом родных полей.



Кадр из фильма «Композитор Глинка»

* * *

...И опять звуки «Попутной», трубит рожок почтальона, мчится дилижанс по старому петровскому тракту, обсаженному столетними березами.

Глинка, высунувшись из окна, с любопытством смотрит вперед. Мимо мелькают деревянные кресты старинного кладбища. Вдруг Глинка замечает что-то, настораживается.

Из деревни, лежащей впереди, доносится колокольный звон. В деревню со всех сторон стремятся крестьяне на телегах, верхами, пешком. Чувствуется невероятное возбуждение. Трубит в свой рожок почтальон, но дилижанс, врезавшись в поток подвод, конных и пеших людей, вынужден остановиться.

Пассажирка генеральша стучит в окно дилижанса:

— Уж не война ли?.. Кучер!.. Кучер!..

— Не могу знать, ваше превосходительство, — отвечает кучер с козел, поглядывая на сидящего рядом молодого человека с умным и энергичным лицом, и добавляет вполголоса: — Уж не мужик ли наш поднялся, как думаешь?

— Все может быть, — отзывается тот и спрыгивает с козел.

Из дилижанса выходит Глинка.

— Куда вы? Закройте дверь! Ох!.. — кричит ему вслед генеральша.

— Как вы думаете, что это такое? — обращается Глинка к молодому человеку.

Тот указывает рукой вдаль, и Глинка видит необычайную картину. На десятках длинных деревянных катков, повинуясь сотням рук, ползет передвигаемая деревенская церквушка. Стены ее стянуты железными

скобами. Бесчисленные канаты протянулись к во́ротам и коловоротам, расставленным на полянке.

Глинка и его спутник проходят мимо старинной деревянной звонницы, мимо икон, хоругвей, дальше, к кузнице, откуда слышен стук молотов, лязг железа.

— Доброго здоровья,— говорит спутник Глинки, входя в кузницу.— Что это у вас тут делается?

Кузнец Петров, сухонький ледащий мужичонка со смышленным, болезненного склада лицом, в солдатской фуражке и с георгиевским крестом на груди, опускает горячие клещи в воду.

— Переносим, ваше благородие! — говорит он.

— А по какой причине переносите? — спрашивает Глинка.

— А потому и переносим, сударь, что хоть стара церквуха, но хороша, а тут тракт государев как раз через нее прокладывают. Снесите, говорят, немедля. Ну, а мы, значит, надумали по-своему... Перенести, чтобы для русской полезности не пропадала... Пожалуйте сюды.

Глинка и его молодой спутник идут за ним мимо хитроумных приспособлений, сконструированных для передвижки церкви, мимо костров, котлов, в которых варят смолу, мимо ловко работающих топорами сельских плотников.

— А кто же это все надумал? — спрашивает молодой человек.

— Вот я, Петров Дмитрий, и надумал. Дворовой я у нашей барыни Засецкой!

— Никогда бы не подумал, что такое чудо возможно, да еще у нас, в России! — взволнованно произносит Глинка.

— Эх, господин Глинка,— вздыхает молодой человек,—дали бы нам поработать в полную силу, и за то великое спасибо сказал бы наш русский мужик. Да что! Крепостные мы! В цепях.

— А вы сами мастер по металлу?

— Да я за все, и швец, и жнец, и на дуде игрец. И горный мастер, и с отцом на Урале сухопутный пароход построили.

— Черепанов? — догадывается Глинка.

— Это мы! Младший, Михаил Иванович.

Мимо, болтая с компаньонкой по-французски и не обращая никакого внимания на происходящее, проходит пассажирка генеральша.

— Регарде, сюды, ваше сиятельство. Извольте посмотреть, же ву при, — обращается к ней Петров.

Генеральша не удостаивает взглядом мужика.

— C'est la société lá bas que nous allons, — роняет она компаньонке и проходит мимо.

Петров безнадежно машет рукой. Глинка хохочет.

— Где это ты французских слов-то понабрался?

— А в Парижу, — потирая усы, отвечает Петров. — С Алексеем Петровичем Ермоловым почитай с полгода на Монматере простояли. Я от самой Москвы до Парижа пехом... Берлин этот... Лепсиг... все прошел... На всю Европу песни пел, только припев делал по-ихнему: ай, люли, ай, люли, се тре жоли.

И Петров приглашает гостей к деревянному настилу. Широким жестом с гордостью показывает он на церковь:

— Вуаля! А ля манер рюсс... — и добавляет: — Прякрасно!

А зрелище действительно, прекрасное и величественное. Сотни людей, взявшись за канаты, опоясывающие церковь, тянут ее по своеобразному помосту через ложбинку на бугор — там уже приготовлено место для церкви и стоит церковный клир с хором. Старики держат хоругви, а древние старухи — иконы в белых полотенцах. Громадный

рыжий дьякон поет ектенью. Чудовищно сильный голос поет об отчизне, славит отчизну, возносит за нее хвалу с гордостью и любовью. И стоят вокруг простые мужики и молятся за родину. И видно, предстает она перед ними не в образе господ, городничих и исправников, а как та сильная и трудная жизнь, которую они прожили сами.

Мужики в белых, взмокших от пота рубахах поворачивают колеса воротов, наматывая канат. Длинные ряды мужиков тянут канаты, как бурлаки на Волге. Пение церковного хора сливается с запевами работающих мужиков.

Восторженно смотрят Черепанов и Глинка на удивительную картину слаженного народного труда. Перед их глазами проходят суровые, словно высеченные из камня, лица работающих, и кажется, навсегда они врежутся в память.

Черепанов говорит Глинке:

— Вы помните у Ломоносова? Восстани и ходи, Россия! Отрази свои сомнения и страхи! И надеждой исполнена, красуйся, ликуй, возвышайся!..

Взойдя на бугорок, чтобы лучше видеть, Глинка присаживается на камень. По небу идут легкие облака, тени их бегут по полям, по пестрой людской толпе. Далеко видно в летнем прозрачном воздухе.

— Лихо! — говорит он вполголоса.

Дмитрий Петров, довольный делом своих рук, тихо подходит к Глинке и наклоняется к нему:

— Эх, барин, мужикам бы волю дать, они бы всю Россию передвинули.

Глинка смеется, снимает шляпу:

— Черт возьми, вот так бы и написать!..

Глинка задумывается, вслушивается в песни, в звон колоколов, как бы уже чувствуя в них ритмы и тему будущего гимна «Славься».

* * *

В гостиной у Пушкина Глинка играет на фортепиано и поет:

Славься, славься, родная земля,
Славься, Россия, отчизна моя...

Сидя в кресле, внимательно слушает Пушкин. Возле стола, заставленного неубранной еще посудой, бокалами с вином, графинами, сидят князь Одоевский, Жуковский и Виельгорский. За ними, в углу, примостился Н. В. Гоголь. Он зорко следит за Пушкиным и Глинкой, часто снимая и надевая очки. Гоголь в ту пору был веселым, добродушным юношей. Он уже три года знаменит своими «Вечерами на хуторе близ Диканьки».

Глинка, не прерывая игры, пытается передать музыку словами:

— Тут нельзя сыграть... рук нехватает... тут все вместе: оркестр, хор и духовой оркестр. Хочется передать в музыке замечательные свойства русского человека, показать его смелость, отвагу, его удаль, широкий размах души...

Славься, народ, и к победам иди!
Слава и честь тебя ждут впереди! —

Окончив играть, он вопросительно оглядывает присутствующих и останавливает взгляд на Пушкине. Пушкин, взволнованный музыкой, встает и начинает ходить по комнате.

— Обратить мысль музыки к народу, каково!..

Он подходит к Глинке и обнимает его.

— Знаете, друзья, в этой музыке выражен прямой и несокрушимый русский характер.

— По-моему, музыка — это выражение национального духа, — говорит Глинка. Он весь переполнен мыслями, звуками и с волнением ожидает, что скажут Пушкин и его друзья. — Я полагаю, что можно дать нашему театру произведение огромных размеров. Оперу о народе и для народа... — продолжает он.

— Верно идешь, верно, — кивает Пушкин.

— Голубчик, — говорит Виельгорский, беря Глинку под руку, — все это прекрасно, но русская опера... Признаться, я даже не могу себе ее вообразить... Понимаешь ли ты, за что берешься?.. Есть же Бетховен, Моцарт, Россини. Трудно с ними меряться силой!..

— Трудно, но можно, — упрямо вскинув голову, отвечает Глинка.

Гоголь, внимательно слушавший разговор друзей, встает и начинает шагать по комнате.

— Да кому же, как не нам, иметь свои национальные оперы? — волнуясь, заговорил он. — Как певуч и талантлив простой народ наш! Где, в какой другой стране вы услышите столько песен? Наша Украина звенит песнями, по Волге от верховья до моря разливаются бурлацкие песни... Под песни рубятся избы, мечутся из рук в руки кирпичи и, как грибы, вырастают города...

— Песни песнями, господа, — не сдается Виельгорский, раскуривая сигару, — но в таком деле надо брать за образец творения великих музыкантов...

— Великие музыканты многому научили меня, — горячо возражает Глинка, — да только ни один оборот их речи, ни один их прием мне непригодны! Нам, русским композиторам, предстоит, Михаил Юрьевич, задача серьезная — выработать свой стиль, проложить дорогу нашей, русской музыке!

— В этаком деле мы все с тобой, Глинушка,— говорит Пушкин. — Попробуй взять сюжет из Отечественной войны. Ведь она разбудила дремавшие силы нашего народа. Надо, чтобы на сцену, наконец, вышел простой человек — мужик. В ком же, как не в них, вся наша сила, вся наша надежда на будущее!..

В дверях появляется слуга.

— Александр Сергеевич! — шепотом окликает он, делая какие-то знаки.

Пушкин оборачивается.

— А-а... Простите, господа, — говорит он друзьям, — я сейчас...

Пушкин выходит в соседнюю комнату, закрывая за собой дверь.

— Мужик на императорской сцене в наше время... — пожимает плечами Жуковский. — Это неудобно, господа!

* * *

В дверях кабинета стоит Натали Пушкина в бальном туалете.

— У нас Михаил Иванович Глинка, — говорит Пушкин, целуя ей руку. — Он только что из Италии, с массой впечатлений и планов. Не хочешь ли ты его послушать?

— Пушкин, ты опоздал проводить меня к Вяземским, — с упреком говорит на это Наталья Николаевна.

— Ты торопишься?

— Да...

— Ну, тогда, Натали, поезжай одна, я приеду позже.

— Проводи меня, — настаивает Наталья Николаевна.

— Ну, не сердись! — ласково звучит голос Пушкина. Он выходит вместе с женой из кабинета.

Из гостиной слышатся спорящие голоса, звуки фортепиано — это Одоевский играет мелодию «Не о том скорблю, подруженьки» из эскизов Глинки к будущей опере.

— Александр Сергеевич! — зовет композитор, ища Пушкина.

Входит Пушкин. Задумчиво, с грустью, словно про себя, говорит он:

— Я никогда не мечтал о счастье, а теперь мне его нужно на двоих. А где его взять?..

Он садится на диван. В кабинете полутемно, на столе горят свечи под зеленым колпаком. До потолка — полки с книгами.

— Говорят, и ты женишься?

— Да, скоро собираюсь...

— Ну, дай тебе бог.

— Спасибо...

— Ты что-то хотел мне сказать, Глинушка?

Глинка подсаживается к Пушкину на диван.

— Василий Андреевич предлагает отодвинуть сюжет в глубь веков.

— Смутное время? — спрашивает Пушкин.

— Сусанина!

Пушкин, что-то сообразив, становится на диван и достает с верхней полки из-за ряда книг небольшую книжку в красном переплете.

— А ты рылеевского «Сусанина» читал?

— Да, еще в пансионе... Кюхельбекер, Бестужев — читали вместе.

— Жуковского слушай, а Рылеева не забывай.

* * *

В гостиной говорит Одоевский:

— Наступают интересные времена... В искусство вступает новый герой — народ: ваш «Тарас Бульба», Николай Васильевич, пушкинский «Пугачев», а сейчас и Глинка ищет для своей оперы народного героя...

* * *

В кабинете Пушкин и Глинка продолжают беседу.

Александр Сергеевич, рассматривая книгу Рылеева, обращается к Глинке:

— Бестужев правильно говорил, что Рылеев избрал целью возбуждать доблесть сограждан подвигами предков. Сусанин именно такой герой.

Глинка в раздумье.

— Не знаю, найду ли в себе силы и талант, — говорит он.

Пушкин обнимает его за плечи.

— Возьми на себя сей подвиг, Глинушка!

— Мне думается, это должна быть отечественная героико-трагическая опера, — продолжает как бы думать вслух Глинка.

— Ну и прекрасно, и очень хорошо! — весело говорит Пушкин.

* * *

...И вот, в жилетке, без сюртука, с засученными рукавами сорочки Глинка дирижирует хором и небольшим оркестром в тесной и неудобной буфетной театра. Идет репетиция гимна «Славься».

Славься ты, славься, Русь моя,—

поет хор. Все это — крепостные и церковные певчие, ибо театральные хористы отданы приезжей итальянской опере.

Внезапно Глинка останавливает репетицию, сердито стучит по пюпитру дирижерской палочкой. Хористы — их очень немного — вопросительно смотрят на него.

— Вот вы! — обращается Глинка к одному из хористов. — Не делайте, пожалуйста, кресчендо, как тому учат старые учители, а, наоборот, взяв ноту, держите ее в ровной силе. И потом, Волков, надобно прямо попадать в тон, без подъездов. Что вы, судари мои, херувимы, прости господи, что ли?

Хористы, внимательно и любовно прислушивающиеся к каждому слову композитора, смеются.

— Хор, Михайло Иванович, ноне будет у нас редковат, — говорит сдин из хористов. — Граф Юсупов свои голоса итальянцам передал...

— Ничего, справимся! — сдержанно отвечает Глинка.

Из зрительного зала в буфетную вдруг полились сладкие звуки итальянской музыки. Там тоже идет репетиция. Дирижер-итальянец, стоя спиной к сцене, как было принято в те времена, томно дирижирует оркестром, исполняющим нечто сентиментальное, нежное, дремотное. Хористы невольно поворачивают головы, прислушиваются.

— Закройте двери! — с досадой приказывает Глинка и снова взмахивает палочкой.

Славься ты, славься, Русь моя, —

воодушевленно поет хор.

Бас Осип Афанасьевич Петров, исполняющий партию Сусанина, стоит в стороне на лестнице, следя за репетицией. В гриме и крестьянской одежде он кажется не актером, а случайно зашедшим в театр ходоком из дальнего села.

Торопливо спускаются по лестнице, на ходу здороваясь с Петровым, сестра Глинки Людмила Ивановна и молодой композитор Даргомыжский.

Славься ты, славься, наш русский народ,—

поет хор в сопровождении оркестра.

Глинка снова прерывает их решительным движением палочки. Хор и оркестр умолкают.

— Судари мои! Народ воспевает подвиг Сусанина — торжествует идея, за которую он принял смерть, а вот вам, Соболев, литавры жалко! Пусть порвутся литавры, пусть, я заплачу, только играйте, как мне нужно!..

И снова повторяют хор и оркестр начало гимна.

— Вот теперь хорошо, — удовлетворенно говорит Глинка, кладя палочку.

Людмила подводит к нему Даргомыжского.

— Мишенька, позволь представить тебе молодого композитора Сашу Даргомыжского.

— Позвольте пожать вашу руку... — говорит молодой композитор, с благоговением глядя на Глинку.

— Душевно рад, — сердечно отвечает тот.

Они пожимают друг другу руки.

— Он хочет послушать, — добавляет Людмила.

— Пожалуйста, присаживайтесь... — И когда Даргомыжский отходит в сторону, Глинка спрашивает Людмилу: — Людочка, а где же супруга моя? Опять у портнихи?

— Нет... — Людмила Ивановна отводит глаза. — Она дома... занемогла, — отваживается она на ложь, чтобы не огорчать брата в такой решительный момент.

— А-а, — Глинка огорченно поникает головой, почувствовав, что сестра говорит неправду. Подходит хорист. — Ты что, Степан? — спрашивает он.

— Такое контральто нашел, Михаил Иванович! Анна Яковлевна, представьтесь господину Глинке.

Молоденькая девушка, смущаясь, робко подает руку Глинке и называет себя:

— Воробьева...

Глинка, пожимая руку певице, ласково говорит:

— Очень рад, для контральто есть хорошая роль! Устраивайтесь... Прислушивайтесь! — и возвращается к дирижерскому пульту. — Друзья,— обращается он к хору и оркестру,— я называю свою оперу «отечественной» и хочу сказать этим, что в ней отражена гроза 12-го года, та же самая сила, которая победила Наполеона... Я называю ее «героико-трагической», хочу подчеркнуть этим возвышенно патриотический характер. Опера наша будет называться «Иван Сусанин». Всей оперы еще нет, не готова. То, что вы выучили, — это финал. Он должен изобразить торжество народа, праздник победы на Красной площади в Москве. В нашей опере вы не хористы, вы голос народа, вы — народ! А темп должен быть такой, что каждый должен не зевать, а стоять за себя!

И Глинка решительно взмахивает дирижерской палочкой.

* * *

А в зрительном зале все еще идет репетиция итальянской оперы. Певцы и певицы в иноземных ярких камзолах и пышных платьях неизвестно какой эпохи, жеманно склоняя головы, поют томную сладкозвучную мелодию.

Вдруг в зал сильно, мощно, неожиданно, как пушечный залп, врываются ликующие звуки «Славься», заглушая собой нежнейшие скрипки и арфы итальянцев. Все замолкает на сцене. Певцы поражены. Капельдинеры прикрывают двери в коридоры, но звуки музыки как бы стучатся в двери, просачиваются сквозь стены. Директор театра Гедеонов, наблюдающий за репетицией итальянцев из ложи, подзывает секретаря:

— Что за шум? Выяснить и прекратить!

* * *

Все громче, мощней звучит «Славься». Новый мир звуков врывается в помещение театра, пугая одних, потрясая других, у третьих вызывая слезы необъяснимого восторга.

Да будет во веки веков сильна
Любимая наша родная страна,—

гремит хор.

Вдохновенно дирижирует Глинка. Он ведет оркестр и хор к вершинам финала. Глинка дает сигнал — и в оркестр вливаются мощные колокола.

Петров — Сусанин покрывает финальные аккорды своим громовым басом.

Глинка в последний раз взмахивает палочкой. Умолкает хор и оркестр, но в воздухе еще радостно гудит перезвон. И сразу же возникает могучее «ура» — это хористы и оркестранты приветствуют Глинку. Аплодируют смычками скрипачи, аплодируют хористы.

Вытирая лоб, сбегает Глинка с дирижерского пульта и попадает в объятия Виельгорского и Одоевского.

— Злодей, как ты начал писать! — возбужденно говорит Виельгорский.

— Так еще никто не писал на Руси! — жмет ему руку Одоевский.

Глинка подходит к сестре.

— Ну как?

— Мишенька, мне за тебя страшно, — дрожащим голосом говорит Людмила, глядя на него широко открытыми глазами.

— Да, теперь только держись, — тяжело дыша, произносит Глинка.

* * *

Кабинет царя, обставленный с холодной роскошью. Николай I, сидя за письменным столом, принимает доклад. Бенкендорф подает ему папку, на которой писарским почерком выведено: «Дело ссыльно-поселенца Бестужева».

— Ну? — спрашивает Николай.

— Дело ссыльного поселенца Бестужева, — почтительно говорит Бенкендорф.

— Что?

— Просит о переводе на Кавказ в действующую армию.

— Отклонить! Дальше?!

— Дело об Иване Сусанине.

— Глинка на сей сюжет оперу сочиняет, — осторожно напоминает стоящий поодаль Жуковский.

— Знаю! Гедеонов докладывал. Слова там какие-то обнаружены!

— Прекрасный патриотический сюжет, ваше величество, — робко настаивает Жуковский.

— А что ты скажешь относительно слов?

— Слова можно исправить, ваше величество.

Николай читает сквозь зубы:

— «Славься, великий наш русский народ», — и недовольно кивает головой.— Этак ты, Василий Андреевич, и «Марсельезу» на мою сцену пропустишь. Пушкин к этому отношения не имеет?

Бенкендорф пристально смотрит на Жуковского.

— Нет, ваше величество, — отвечает Жуковский.

— Дай бог! — Николай перелистывает страницы в папке. — Смел этот Глинка. Неужели все сам выдумал?.. За кого погиб этот... Иван...

— Сусанин, ваше величество! — подсказывает Жуковский.

— За царя? Так и надо сказать... «Смерть за царя». — Николай зачеркивает «Иван Сусанин», пишет «Смерть за царя».— Впрочем, смерть за царя тоже не хорошо, по той простой причине, что человек, отдавший жизнь за царя, не умирает.— Зачеркивает слово «Смерть», размашисто пишет «Жизнь». — Возьми это дело в свои руки, Василий Андреевич. Приставь к Глинке надежного стихотворца, барона Розена, например. Он хоть и немец, но ему довериться можно. И сделайте все в смысле заглавия «Жизнь за царя».

* * *

Афиша: «1836 г. На Большом театре для открытия после перестройки сего дня в пятницу 7 ноября Российскими придворными актерами представлена будет в первый раз

«Жизнь за царя»

Опера в трех действиях барона Розена,

музыка М. И. Глинки».

К театру, освещенному газовыми фонарями, съезжается весь «просвещенный Петербург». Кареты одна роскошнее другой останавливаются у подъезда. Простой народ, сбившись в кучу, наблюдает за съездом высшего петербургского общества.

Кадр из фильма «Композитор Глинка»

Конные жандармы разгоняют народ, освобождая путь для знатных гостей. Жандарм бьет нагайкой по лицу не успевшего посторониться Ерофеева — того самого, с которым Глинка восемь лет назад встретился во время бури на Неве.

* * *

...Зрительный зал блистает парадными мундирами, нарядными туалетами; на прическах дам развеваются удивительные перья, сверкают драгоценности. В партере, в ложах — сановники, министры, иностранные послы с женами. Обстановка напоминает дворцовый салон, где встретились хорошо знающие друг друга люди, где по углам затеваются интриги, устраиваются назначения. Царская ложа ярко освещена. Царь и царица усаживаются на свои места.

На балконах и на галерке — студенческие мундиры, сюртуки чиновников и поддевки молодого купечества. Тут и старший Черепанов с сыном.

В одной из лож — вельможа Карл Иванович с тучной женой. С ними болтает Булгарин:

— Уверяю вас... честное слово дворянина, у Глинки все действующие лица — мужики.

Жена Карла Ивановича удивлена:

— В лаптях?

— В лаптях... Parole d'honneur! В лаптях и во всем прочем... в онучах, портянках... в этих...

— О!.. — ужасается жена Карла Ивановича. — Не может быть!

— Верьте слову, ваше сиятельство, вы сейчас сами увидите.

Капельдинеры гасят свечи в люстрах колпачками, прикрепленными к шестам. В зале темнеет.

— Это еще что за фокусы? — удивляется жена Карла Ивановича.

— Это нововведение, — хихикая, объясняет Булгарин. — Теперь в зале будет темно, чтобы лучше было видно сцену.

— Карл, прикажи зажечь свечи!

— Но, мой ангел... — нерешительно возражает вельможа, знаком показывая, что это неудобно.

— Но я боюсь сидеть в темноте! — возмущенно шепчет жена.

В увертюре глухие настороженные тревожные аккорды. На занавесе изображен торжественный апофеоз — в облаках ангелы и музы. Занавес поднимается, и за его торжественной пышностью неожиданно открывается улица простого русского села. Тишина, бедность, грусть. За деревней поля, избушки на косогоре и — большое грозовое небо. И крестьяне, не похожие на прежних оперных пейзан,— настоящие мужики, вроде тех, которых только что разгоняли жандармы у театрального подъезда. Они толкуют о судьбе своей родины.

— В бурю, во грозу сокол по небу держит молодецкий путь...

Глинка с сестрой Людмилой Ивановной забился в ложу третьего яруса. Он напряженно смотрит на сцену.

...На сцену выходит Сусанин. В партитуре оперы о нем рукой Глинки написано: «Характер важный». Это русский мужик, в лаптях, убого одетый, не пейзанин, нет, а настоящий живой мужик.

В ложах зашептались, в партере пожали плечами.

Булгарин, хихикнув, зажал нос платком:

— Чувствуете, княгиня, как запахло онучами?

Княгиня морщится и подносит к носу флакон. Ей и впрямь не по себе.

— Подождите, еще не то будет, — злорадствует Булгарин.

За валом вал идет,
А за грозой гроза.
Город наш в тревоге,
На Руси темно, —

поет Сусанин.

— Батюшки мои! Вот скандал-то! Ваше сиятельство! Вы слышали, на Руси темно! — шепчет Булгарин.

Карл Иванович тревожно поглядывает в сторону царской ложи.

...Царица с беспокойством что-то шепчет Николаю. Тот успокаивает ее:

— Так надо! Мужики любят царя, на смерть за царя пойдут.

— О... Зо! Так это нишево!.. Будем подождать.

Николай, бросив взгляд на жену, продолжает слушать, качает головой в такт музыке, выражая свое одобрение.

* * *

...Во время антракта шумно и людно в буфете. Всюду только и разговор, что о новой опере. Одни растеряны и не знают, как отнестись к этому новому явлению, другие радостно возбуждены. У стойки Пушкин, раскуривая трубку, беседует с Одоевским и Даргомыжским.

— Сусанин — чудо смелости! — говорит Одоевский.

— Достоинств столько, что недостатки и замечать не хочется! — восклицает Даргомыжский.

— Да, да, отлично! — восторженно говорит Пушкин.— Слышим, наконец, русскую речь, родные имена: Иван, Антонида...

— Чувствуется настоящая русская душа... — подхватывает Одоевский.

— Впервые в этом театре я, как у себя дома, — радостно улыбается Пушкин.

* * *

...На сцене — густой, непроходимый, занесенный снегом лес. Ночь.

— Чуют правду, — поет Сусанин, глядя прямо в сановный аристократический партер.

Неспокойно на душе у этих зрителей. Невольно ежатся вельможи и сановники.

Грозно гремит на весь театр голос Сусанина:

Ты ж, заря, скорее заблести,
Скорее возвести
Спасенья час...

В ложе французский посол, усмехаясь, шепчет английскому послу:

— Просто чудо! Русский мужик на императорской сцене в образе героя в присутствии его императорского величества! Ха-ха-ха!

— Загадочный народ, — пожимает плечами английский посол.

* * *

В антракте вельможа Карл Иванович с недоумением говорит окружающим:

— Не понимаю, что делается! После этого я своего Никифора и выпороть не смогу: я, скажет, царя спасал. А?

— Губительные последствия сегодняшнего спектакля и вообразить невозможно, ваше сиятельство,— шипит Булгарин.

— Musique des cochers, — презрительно бросает тучная княгиня.

— Как вы изволили сказать? — переспрашивает Булгарин.

— Кучерская музыка, говорю. Кучерская...

Последние слова слышит Глинка.

— Это хорошо и даже верно, ибо кучера, на мой взгляд, дельнее господ, — говорит он вслед княгине.

— Кто это? — возмущенно оборачивается княгиня.

— Это сам Глинка-с,— говорит Булгарин.

— Оно и видно, что не фарфор. Глинка глинка и есть.

И княгиня, сопровождаемая угодливым смешком, величественно проплывает дальше.

...И вот звучит торжественный финал. На сцене — Красная площадь, заполненная ликующим народом. Впереди Антонида, Сабинин, Ваня. Хор поет:

Славься, славься, наш русский царь,
Господом данный нам царь-государь.
Да будет бессмертен твой царский род,
Да им благоденствует русский народ!

...В ложе Глинка с волнением шепчет Пушкину:

— Не те слова написал барон Розен!.. Народ я хотел возвеличить, народ прославить!

— Все хорошо, мой друг, — успокаивает его Виельгорский.

Мощно гремит оркестр, хор звучит с неслыханной торжественностью. Вступают колокола. Зал потрясен. Скептики, и те покорены музыкальной стихией этой вдохновенной славы народу. Не звучало еще такой музыки в России.

Галерка и балконы разражаются неистовыми аплодисментами. Со слезами на глазах аплодируют студенты, разночинцы, чиновники.

Царь, стоя, демонстративно хлопает в ладоши. Следом за ним поднимается и аплодирует партер.

Столпившиеся на сцене актеры вызывают аплодисментами автора. Из-за кулис появляется скромный взволнованный Глинка. На ходу раскланиваясь, идет он к середине сцены. Его окружают хор, артисты, Петров — Сусанин, Ваня, Антонида, множество простых и прекрасных русских лиц.

* * *

После спектакля в театральной буфетной за столом собрались верные друзья Глинки. Здесь Пушкин, Даргомыжский, сестра Людмила, бас Петров, молодая певица Воробьева и художник Брюллов.

Пушкин встает и с бокалом в руке произносит первый тост:

— Господа, — говорит он, — Россия вошла в Европу, как спущенный корабль — при стуке топора и при громе пушек. Наша без сомнения счастливая судьба во всех отношениях есть какая-то необыкновенность, скорость: мы зреем не веками, а десятилетиями... А в твоем лице, Глинушка, русская музыка шагнула на целое столетие! Сегодня, господа, действительно, великий день культуры российской!

Пушкин обнимает Глинку. Все встают, чокаются с Глинкой, пьют за него. Пушкин озорной, веселый, улыбающийся. Лицо его светится радостью, точно он празднует собственную победу. И сколько в нем юношеского задора, сколько живости в его легких движениях.

— Конечно, оперу можно было бы назвать «Жизнь до царя» или еще лучше — «Жизнь без царя»... — каламбурит Пушкин.

— Александр! — укоризненно прерывает его Жуковский, оглядываясь по сторонам, и начинает новый тост, стараясь отвлечь Пушкина от смелых высказываний. — Господа,— говорит он,— сегодня мы чествуем победу уважаемого Михаила Ивановича в области музыки. Не так давно мы чествовали победу Николая Васильевича Гоголя, создавшего для театра замечательную комедию «Ревизор». Счастливый год, господа! Я хотел бы, чтобы Александр Сергеевич прочел нам то, что он считает лучшим из его творений за этот год,— продолжает Жуковский.— Просим тебя, Александр!..

Все присутствующие присоединяются к просьбе Жуковского.

Пушкин долго молчит, затем медленно и спокойно, даже задумчиво, словно подводя итог прожитой жизни, начинает читать:

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа,
Вознесся выше он главою непокорной
Александрийского столпа...

Влюбленно и восторженно смотрит на него Глинка. Не отрывая глаз от поэта, со слезами на глазах слушает молодежь — Даргомыжский, Людмила, Воробьева. Низко опустил голову Жуковский. Пушкин читает, все более воодушевляясь:

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит —
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикий
Тунгуз, и друг степей калмык.

Кадр из фильма «Композитор Глинка»

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

Пушкин умолк. Некоторое время все молчат. Людмила Ивановна утирает слезы. Воробьева встает и, подняв бокал, говорит дрожащим от волнения голосом:

— За здоровье Александра Сергеевича!

— За солнце русской поэзии! — подхватывает Даргомыжский.

— Сегодня до́лжно за два солнца — поэзии и музыки, — говорит Жуковский, чокаясь с Пушкиным и Глинкой.

Даргомыжский садится за рояль, делая какие-то таинственные знаки Петрову, Воробьевой и Людмиле. Те окружают его и под аккомпанемент рояля запевают: «Какое чудное мгновенье, что значит этот чудный сон». Это друзья, решив устроить Глинке сюрприз, тайком разучили канон из его эскизов к новой опере.

Глинка вздрогнул от неожиданности.

— Что это? — спрашивает Пушкин.

— Это я для новой оперы сочиняю,— отвечает Глинка, укоризненно глядя на поющих.

Пушкин задумчиво слушает.

— Это хорошо, — говорит он, кивая в сторону поющих.

— Хочу посягнуть на вашего «Руслана», Александр Сергеевич. Вот, если бы нам вместе сделать оперу...

— Ты что же, из него комедию хочешь сделать? Ведь это — забавы юных лет!..

— Нет, хочу соединить музыку наших народов, которые издавна живут в России, живут вместе: и Кавказ, и финны, и восток. Понять русскую музыку в широком смысле... как у вас — «всяк сущий в ней язык».

— Зрело задумано! Пожалуй, возьмусь... Но многое придется переделать!

Пушкин кладет свою руку на руку Глинки, как бы давая согласие работать вместе. Потом встает и крепко обнимает композитора.

Друзья окружают их.

— Господа! — восклицает Даргомыжский. — Я предлагаю поднять тост за «Руслана» Пушкина и Глинки!

Все протягивают свои бокалы, чокаются с Пушкиным и Глинкой.

— В свое время, — весело говорит Пушкин, — «Руслана» приняли не хуже, чем его «Сусанина». Один журнальчик писал: «Руслан»-де втерся в московское благородное собрание, как мужик в армяке, с бородой, в лаптях, и закричал зычным голосом: «Здорово, ребята!».

— Вот это-то мне и нужно,— смеется Глинка.

Пушкин подымает бокал и задорно предлагает тост:

— Так выпьем за «Здорово, ребята!», — звонко хохочет Пушкин.

* * *

Комната Людмилы Ивановны. На фортепиано горят свечи, неяркий свет их падает на стену, где висит окаймленный черным траурным крепом портрет Пушкина. Даргомыжский, сидя за фортепиано, держит в руках нотный лист, читает:

Времен от вечной темноты
Быть может, нет и мне спасенья...

Немного поодаль Людмила Ивановна с няней разбирают посылку, которую Глинка прислал с оказией с Украины, где по поручению двора он отбирает голоса для придворной певческой капеллы. В посылке книги, фрукты, ноты.

— Сашенька, — зовет Людмила Ивановна, — посмотрите, он прислал еще целую кипу нот.

Даргомыжский встает, подходит к столу, перебирает ноты, читает названия:

— Украинская песня «Гуде витер», слова Забеллы. «Не щебече соловейко»... «Ночной зефир», слова Пушкина. «В крови горит огонь желанья», слова Пушкина...

— А Миша еще не знает, что Пушкина убили... — со слезами на глазах говорит Людмила Ивановна. — Он пишет, что кочует из деревни в деревню и ничего не знает, что творится в Петербурге...

Волнение мешает ей говорить. Она отходит от стола и опускается на диван. Даргомыжский печально глядит на нее, он разделяет ее боль и не знает, как помочь ей справиться с собой.

— Что еще пишет Михаил Иванович? — деланно веселым тоном спрашивает он.

Людмила Ивановна читает письмо:

— «Руслан» не оставляет меня в покое, и хотя мы с Пушкиным так и не успели договориться о плане, пишу, ибо не могу не писать. Я счастлив, что теперь у меня такой автор, как Александр Сергеич... Письмо посылаю с оказией, ибо почты в этих местах нет...»

Людмила Ивановна роняет голову на руки и, уже не сдерживаясь, рыдает.

* * *

Весенняя ярмарка в самом разгаре. Огромное людское море колышется разноцветными волнами. Гул и хаос всевозможных неясных звуков. Вихрем проносятся обрывки песен, музыки; гогот, крики, мычание, блеяние, людские голоса, звон железа, ржание лошадей — все это сливается в общий пестрый гам.

Гончар играет палочкой на звонких жбанах и макитрах. Под навесами булочниц — вороха медовых пряников и длинные цепи бубликов. Горой насыпана сухая вобла. Поют слепцы. Нищие богомолки канючат милостыню. И песни, песни — в каждой стороне, на всех языках. Перс, торгующий коврами, играет на зурне какую-то заунывную мелодию. Пляшут цыгане. Поют нагайцы. На ярмарочную площадь с грохотом въезжает крытая балагула. В ней Глинка, человек десять набранных им для хоровой капеллы мальчуганов и певчий Палагин. Все они с увлечением смотрят на ярмарку.

— Вот он, «всяк сущий в ней язык», — говорит Глинка Палагину.— Тут, батенька, все можно услышать. Это уже не источник, а целое море музыки.

Балагула проезжает мимо монастырских ворот. В ярмарочном гаме ухо Глинки различило пенье бандуристов.

— Эй, подожди, — кричит он вознице и спрыгивает на землю. — Никитич! Вы везите ребят на ночлег, а я бандуристов послушаю.

— И я с вами, — откликается Палагин.

Глинка пробирается через ярмарочную толпу, идет на звуки песни. В полотняном сюртуке и шароварах Глинка похож на местного однодворца. Широкий соломенный бриль прикрывает от солнца его побронзовевшее лицо. Лишь книжечка в руках отличает его от простого горожанина.

У белой стены монастыря поют старинную украинскую думу бандуристы. Серьезны их морщинистые лица, поют они гордо и строго, как люди, помнящие не дни и не десятилетия, а целые века.

Увлеченно слушает Глинка, все глубже и глубже погружается он в красоту и величие народной думы, с затаенным восторгом вслушивается в мелодию.

Внезапно звуки балалаек, рожков и пастушьих жалеек заглушают пение бандуристов. Глинка и Палагин оглядываются. Весело гремит удалая «Камаринская». Движется пестрая ватага плясунов. Парни и девушки танцуют русскую плясовую, лихо пускаются вприсядку, задорно выбивают дробь каблуками. Толпа зрителей прихлопывает, гикает, поддразнивает, и это еще больше раззадоривает плясунов. Вот в круг танцующих вбегают грузины, татары — все пляшут «Камаринскую», всех увлек и закружил веселый огневой напев.

Глинка жадно слушает, смотрит, записывает...

Сквозь толпу пробирается коробейник с ворохом книжек и лубочных картин на лотке.

— А вот прекрасная картина — Наполеон у русских в бане! Русский ратник Иван Гвоздило! — звонко выкрикивает коробейник.

Узнав в Глинке горожанина, коробейник подходит к нему, вынимает из-за пазухи небольшую книжку и доверительно шепчет:

— Сочинения безвинно убиенного господина Пушкина не желаете ли?

Глинка не успевает даже понять смысл его слов — жандарм, исподтишка следивший за коробейником, грубо хватает его за шиворот и тащит куда-то. Лоток с книгами падает на землю, ветер треплёт страницы, лубочные картинки разлетаются во все стороны.

— Что такое? — недоуменно глядит вслед жандарму Глинка.— За что они его?

— Видать, вы давно из столицы,— говорит некий канцелярский чин, стоящий рядом. — Ведь это же сочинение Пушкина Александра Сергеевича.

— Ну и что?

— Запрещены повсеместно, потому как застрелены они-с!

— Пушкина застрелили?..— еще не веря себе, в ужасе переспрашивает Глинка. И кажется ему, что все вокруг сразу потемнело, посерело, померкло солнце и повеяло холодом.

— Пушкин умер!.. — не помня себя, кричит Глинка.

— Вы, сударь, поосторожнее с криком-то! — неодобрительно говорит чиновник.

— Как это случилось?

— Этого уж я вам не могу объяснить-с. Застрелили, стало быть, за дело. Вот ведь нас с вами не застрелили? То-то!

Глинка закрывает лицо руками.

А небо и впрямь потемнело. Сверкнула молния. Сильный порыв ветра поднимает клубы пыли. Надвигается гроза. Разом смолкают все песни над ярмаркой.

И вдруг такой огонь разорвал тучу, такой удар расколол небо, что вся земля дрогнула.

— Свят, свят, господь Саваоф,— крестясь, зашептал чиновник.

На ярмарку налетел сухой вихрь. Клубы дыма и пыли понеслись со всех сторон. Заблеяли овцы, заржали лошади, закричали гуси.

— Нет больше Пушкина?.. — И, забыв обо всем, ничего перед собой не видя, натыкаясь на встречных, бежит Глинка, плача и не стыдясь своего великого горя.

Возникает мелодия глинковского романса «Сомнение». Она звучит скорбно и страстно, как реквием.

Глинка идет, не зная куда. Минует белые стены монастыря, выходит на берег широкой реки. Шумит на реке мельница, пенится и бурлит под колесами вода.

А в небе сухая гроза. Пыльный вихрь, сверкание молний, грохот грома. И, сливаясь со стихией, звучит симфоническая печаль:

Я плачу, я стражду.
Не выплакать горя в слезах...

Но вот сквозь тучи проглянуло солнце. Тише стал ветер, выпрямились пригнутые бурей стройные березки. Подняли головы от земли травы и цветы. Все тише и дальше гремит гром.

Глинка остановился, опомнился, оглянулся кругом. Решимость появилась на его лице, ушла грусть, как уходит темная туча в небе. Он погрузился в свои мысли. Все определеннее выступает решимость на его лице. Он поднимает голову, и в это время из сизых облаков сухим шорохом посыпались капли дождя.

Грянул прекрасный проливной летний дождь. И вместе с дождем на экран врываются звуки симфонического оркестра, исполняющего великолепную интродукцию к опере «Руслан и Людмила».

* * *

...Петербургская квартира Глинки. За окном зимний вечер, медленно падает снег. Бедно обставленная комната, портрет Бетховена на стене, груды нот на полках. В клетках спят птицы. За фортепиано сидит

Кадр из фильма «Композитор Глинка»

Глинка, вокруг него— Виельгорский, Даргомыжский, Одоевский. Глинка поет:

Дела давно минувших дней,
Преданья старины глубокой...

По-дирижерски взмахивает рукой, и друзья запевают хором, заглядывая в ноты:

Воспой нам, сладостный певец,
Руслана и красу Людмилы...

В стороне Людмила Ивановна и Воробьева по нотам следят за пением.

За благом вслед идут печали,
Печаль же радости залог, —

поет Глинка.

Понятен тайный смысл речей... —

вторит ему хор.

— Так, друзья мои хорошие, — говорит Глинка, — будет начинаться мой «Руслан». Понятен вам тайный смысл речей Баяна? Это я посвящаю Пушкину.

— Смело и благородно, — жмет ему руку Даргомыжский.

Резко звонит колокольчик у входной двери. Все невольно вздрагивают.

— Господи, даже здесь не оставляют меня в покое, — с досадой говорит Глинка.

Кухарка просовывает голову в дверь, говорит Людмиле Ивановне громким шепотом:

— Адвокат приехал, по разводу...

— Тсс,— делает ей знак Людмила Ивановна и торопливо выходит из комнаты. Глинка идет за ней.

— Да! — задумчиво говорит он, остановившись у двери. — Все в жизни контрапункт, то есть противоположность... С женой развожусь!.. Извините, господа, я сейчас.

Гости некоторое время молчат. Даргомыжский садится к фортепиано, потихоньку играет продолжение песни Баяна.

— В какой силе композиторской сейчас Михаил Иванович! Какой в нем запас мелодий, самых ярких, самых ясных... Он у нас, господа, музыкальный Ломоносов! — восторженно говорит Даргомыжский.

Виельгорский подходит к нему и показывает какой-то нотный листок.

— На днях у меня будет музицировать Франц Лист. Что если дать ему этот опус Михаила Ивановича, а? — спрашивает Виельгорский.

— Это интересно,— проглядев ноты, отвечает Даргомыжский.

В комнату входит Людмила Ивановна, за ней слуга Яков несет кипящий самовар.

— Прошу к чаю, господа, — приглашает Людмила Ивановна. — Очень мешает ему эта скандальная история с женой, — обращается она к подошедшему Виельгорскому. — Он просто болен из-за этого душой и телом. Да и какая она ему была жена!

— Хороша барыня! — ворчит Яков, вытирая самовар. — Мебель, вещи и даже фрак Михаила Ивановича себе оставила.

— Тише, Яков! — смущается Людмила Ивановна.

Виельгорский, подойдя к столу, наливает себе вина.

— Но зато теперь вольный сокол! — усмехается он.

— Гол, как сокол. И птицы такой нет, чтоб не ела, а пела, — вздыхает Яков, уходя из комнаты.

— Все-таки какая ересь, что у первейшего русского композитора денег нет. Слушать стыдно, — с невольным раздражением замечает Воробьева.

— Он от всего отказался, чтобы работать над «Русланом». И вот мы теперь живем в этой берлоге, как отшельники... А нам даже нравится... Право! — улыбается Людмила Ивановна.

— Людмила Ивановна, голубушка, можно вас на минутку? — отзывает ее в сторону Одоевский. Доставая из кармана деньги, передает их Людмиле Ивановне. — Нам с вами друг друга стесняться нечего! Нате, держите-ка, держите!

— Что вы, князь!

— Берите, берите!

— Миша узнает — рассердится.

— А он и знать ничего не должен, — смеется Одоевский, целуя ей руку.

— Ну, спасибо.

В дверях появляется растерянный Глинка, манит к себе сестру. Та выходит в прихожую.

— Людочка, эти сутяги из духовной консистории требуют денег, — нервно шепчет он, отводя ее в угол, за вешалку. — Если мы не дадим, скандальное дело может получиться. А денег у нас нет...

— Миша, успокойся! Деньги у нас есть. Как раз, к счастью, знаешь, маменька прислала немного денег! — тоже шепотом отвечает Людмила Ивановна, доставая из кармана деньги.

— Что ж ты мне раньше не сказала?

— Да я совсем забыла.

— Сколько?

Людмила Ивановна пересчитывает деньги и с удивлением шепчет:

— Пятьсот рублей!
— Адвокат тысячу просит!
— Пока хватит. Только ты и эти ему все не давай!
— А что?
— Нам еще жить надо.
— Хорошо, ты пойди к ним, а я сейчас.

Глинка торопливо уходит. Людмила Ивановна тяжело вздыхает и сокрушенно качает головой.

* * *

...Огромный, светлый, сверкающий, переполненный блестящей публикой концертный зал в доме Виельгорского.

За роялем Лист. Он в черном модном фраке, при белом галстуке, поверх которого надет орден «Золотой шпоры». Играя, Лист эффектно встряхивает головой, отбрасывая со лба белокурую гриву волос.

Звучат последние пассажи листовского «Этюда». Откинувшись назад, Лист опускает руки. И тотчас же громко зааплодировала публика, лакеи в ярких ливреях понесли к эстраде корзины и букеты цветов. Один из них подает Листу лайковые перчатки, которые тот быстро надевает — видимо, чтобы не остывали руки.

Мажордом с большой вазой в руках обходит присутствующих — гости бросают в вазу нотные листки с темами для импровизаций Листа. Булгарин тоже кладет свой листок в вазу.

— Нашим доморщенным компонистам давно пора послушать настоящую музыку,— язвительно усмехается он.

Помощник Листа объявляет:

— М-сье, медам! М-сье Лист сейчас будет импровизировать на музыкальные темы, которые вы изволили предложить.

Виельгорский, сидящий в правом ряду, спохватившись, встает и опускает в вазу, наполненную уже до краев, нотный листок. Лакеи торжественно подносят вазу Листу.

Публика с напряженным вниманием следит за Листом.

— Тут есть произведения Моцарта, Гайдна, Бетховена, — говорит Лист, разбирая ноты. Берет листок, положенный Виельгорским, и просматривает его. — Вот прекрасная тема. Совершенно новая и оригинальная!

Виельгорский подзывает своего секретаря:

— Голубчик! Возьмите любую тройку и быстро привезите сюда Михаила Ивановича Глинку.

Лист ставит ноты на пюпитр, снимает перчатки. Приготовился играть, устремив взгляд на ноты. В зале снова воцарилась необычайная тишина. И вдруг звуки «Марша Черномора» победоносно взвились в воздухе. По залу пробежал восторженный шепот. Стремительно и вдохновенно играет Лист.

— Это, конечно, его новая вещь, — шепчет одна дама другой.

— О, несомненно!..

Фантастические, сверкающие звуки взлетают из-под пальцев Листа.

* * *

«Марш Черномора» звучит уже в оркестре. И под эту музыку мчатся по зимним улицам Петербурга кони, запряженные в тройку.

В санях под широчайшей медвежьей полостью сидят Глинка с сестрой.

Гремит «Марш Черномора». Летят кони. Зимний дворец... Арка Генерального штаба... Скорей, скорей! Стелятся кони, за санями клубится столб снежной пыли...

* * *

...Блистательный, виртуозный пассаж — и Лист сбрасывает с клавишей руки, роняет их вдоль тела, точно обжегшись. Лицо его дрожит от страсти и утомления. Зал разражается бурными аплодисментами.

Глинка с сестрой, незаметно вошедшие в зал, стоят за колоннами. Глинка в домашней куртке — не успел переодеться, а может быть, и нет у него парадного фрака, ибо трудно живется ему в эти годы напряженной работы над «Русланом». Лицо его взволнованно и строго.

Бешено рукоплещут нарядные дамы, господа во фраках и мундирах.

— Автора! Кто автор? — слышатся восклицания.

— Вы не знаете, чья это музыка? — спрашивает кто-то у Глинки.

— Я не знаю, кто автор, — говорит Лист, — но утверждаю, что он гениален.

— Господа, я открою вам тайну, — обращается к присутствующим Виельгорский. — Господин Лист исполнил «Марш Черномора» из новой оперы «Руслан и Людмила» Михаила Ивановича Глинки.

В зале оживление, недоуменный шепот. Сладкая улыбка сразу сбегает с лица Булгарина.

— Могу я его видеть? — спрашивает Лист у Виельгорского.

— Он здесь, — указывая в сторону Глинки, говорит Виельгорский.

Снова начинаются шумные рукоплескания. Не обращая внимания на публику, глядя поверх голов прославленных красавиц, старающихся привлечь его внимание, Лист сходит с подмостков и идет к Глинке.

Глинка у колонны волнуясь вытирает лицо платком.

— Иди, Мишенька, иди, — шепчет ему Людмила Ивановна.

По длинному проходу среди аплодирующей публики идет Глинка навстречу Листу.

— Франц Лист, — произносит знаменитый венгерец.

— Глинка, — отвечает русский композитор.

Два великих музыканта пожимают друг другу руки.

Восторженно аплодирует публика.

Стоя за колонной, Людмила Ивановна утирает слезы радости.

* * *

В комнате Глинки тихо, пусто и голо. Осенняя тишина стоит за окном. Чуть слышно тиканье часов. Глинка лежит на диване, прислонив к коленям чистый нотный лист. На столике у изголовья стоит чернильница с гусиным пером. Устремив перед собой взгляд, о чем-то думает Глинка, покусывая кончик карандаша.

В воображении его глухо звучат два первых такта увертюры «Руслана», и тут же фраза обрывается. Не улавливая продолжения музыкальной мысли, Глинка кряхтит и поворачивается на бок. Снова звучит мелодия, и снова обрывается. С глубоким вздохом Глинка поворачивается на другой бок. Выстукивает карандашом по спинке дивана ритм... слышит как бы музыкальное эхо. Порывисто садится на диване, повторяет тот же ритм, постукивая рукой по столу. И опять отвечает ему музыкальное эхо.

Глинка вскакивает, подбегает к фортепиано, играет первую фразу увертюры к «Руслану и Людмиле» — и вдруг в его воображении возникает эта фраза уже в оркестровом звучании.

Как бы испугавшись, Глинка отдергивает пальцы от клавишей. Мелодия звучит все яснее, определеннее, развивается, нарастает, захватывает Глинку целиком. Лицо его напряжено, глаза горят. Не отрывая взгляда от стоящего перед ним чистого листа нотной бумаги, он слушает звучащую внутри него музыку.

Резкий звонок у входной двери. И звуки сразу как бы растаяли, улетели. Глинка вздрогнул.

— Ну, кто там? — раздраженно кричит он.

Входит Людмила Ивановна с кипой нот.

— Мишенька, это издатель Гурскалин Петр Иванович.

— Людочка, сейчас не могу, — говорит Глинка вставая. — Ты уж сама с ним займись.

— А что ему предложить?

— Ох, пора бы закрыть фабрику русских романсов, — вздыхает Глинка, роясь в нотах. — Вот, предложи ему «Признанье».

— Но тут не окончено, — возражает Людмила Ивановна, проглядев ноты.

— А ты повтори во втором куплете, как в первом, и будет хорошо. Если получим сто пятьдесят рублей, хватит до конца «Руслана».

— Хорошо...

— А что ты такая бледная? Ты здорова? — с беспокойством спрашивает Глинка, вглядываясь в бледное, осунувшееся лицо сестры.

— Я ничего, я здорова...

— Ну, то-то... Ты смотри у меня.

В дверь стучат. Глинка быстро удаляется.

В комнату входит седой надушенный старичок с букетиком в руках.

...Глинка на цыпочках входит в переднюю, влезает на сундук, вырывает колокольчик, прячет под полу куртки и, очень довольный, скрывается.

...Людмила Ивановна за фортепиано поет Гурскалину:

Я вас люблю, хоть и бешусь,
Хоть это стыд и труд напрасный,
И в этой глупости несчастной
У ваших ног я признаюсь.

Гурскалин слушает, кокетливо поглаживая седую бородку.

Людмила Ивановна умолкает, вопросительно смотрит на Гурскалина.

— Пятьдесят рублей, — говорит он.

— Что вы, Петр Иванович, — разочарованно протягивает Людмила Ивановна. — Слова Пушкина!

Она поет следующий куплет.

— Грациозная маленькая штучка, — выслушав, говорит Гурскалин. — Семьдесят пять.

Людмила Ивановна с решительным видом качает головой. Она не согласна.

— Сто, — набавляет Гурскалин.

— Сто пятьдесят, — твердо говорит Людмила Ивановна.

* * *

...Поздний вечер. В небольшой полупустой комнате Глинки тускло горит единственная свечка. Все углы завалены нотами и книгами. На стенах пришпилены рукописные ноты. Глинка в халате склонился над нотными листами.

— Не помешаю? — спрашивает Даргомыжский, осторожно приоткрывая дверь.

Глинка радостно встрепенулся и бросился к двери.

— Ну, что вы, идем, идем, — говорит он, таща Даргомыжского за рукав к фортепиано. — Кончил «Руслана»! Представьте, Саша, не прошло и шести лет, как я успел все это написать!..

Глинка садится за фортепиано. Людмила Ивановна зажигает вторую свечку.

— Как вам нравится сие производство! — кивает Глинка на толстую стопу нотных листов. — Финал! Темп — престиссимо.

Глинка с силой ударяет по клавишам, но фортепиано издает хриплые, дребезжащие звуки.

— Тьфу, все трахнуло к черту! — огорченно восклицает Глинка. — Жаль, что не могу вам сыграть... Пойдемте сюда!

И взяв в охапку ноты, он идет к стоящему посреди комнаты пюпитру. Людмила Ивановна переносит с фортепиано на пюпитр зажженные свечи.

— На, читай. — Глинка протягивает Даргомыжскому лупу. Даргомыжский склоняется над рукописью и, когда взгляд его падает на нотный лист, возникает музыка финала «Руслана» — торжественные аккорды пробуждения Людмилы от долгого сна.

Глинка и Даргомыжский пробегают партитуру глазами и тотчас же начинает звучать музыка. В бедной комнате гремят мощные, жизнерадостные звуки. С удивлением смотрит на друзей присевшая поодаль Людмила Ивановна, она ничего не слышит, но по их оживленным вдохновенным лицам догадывается, что они упиваются прекрасной музыкой.

Бегут в увеличительном стекле ноты. Звучит музыка. Глинка поясняет:

— Слава отчизне святой!.. Хор выходит вперед. Стены раздвигаются... Вдали виден древний Киев. Народ поет о будущем.

Прочитанные листы летят на пол.

— Да россияет славой, счастьем земным наша отчизна в поздние века! — дирижирует Глинка.

Увлеченно читает партитуру Даргомыжский.

— ...И пусть не посмеет хищный, лютый враг на наших потомков напасть и пусть...

— Смело! — взволнованно произносит Даргомыжский.

— Подожди... Здесь является Финн и предсказывает счастье Руслану и Людмиле, их потомству и мановением волшебного жезла показывает грядущую славу России. Смысл всего была сказка, а вот присказка! Смотри!

Даргомыжский отбрасывает прочитанный лист. Звучит хор:

Слава отчизне святой!
Да промчатся звуки славы в отдаленные страны!

Глинка, уставший, но все еще горящий возбуждением, вдохновенно читает:

Да процветает край родимый
В вечные времена!

— А?! И тройные форте!

Хищный лютый враг,
Страшись могущества его.

Глинка хлопает рукой по пюпитру.

— Во как!..

Обессиленный, но довольный, он наливает в умывальный таз воду, окунает разгоряченное лицо, шумно плещется.

— Саша, ну как? — тихонько спрашивает у Даргомыжского Людмила Ивановна, подбирая с полу нотные листы.

— Превосходно! — говорит Даргомыжский. — По-моему, это выше «Сусанина»... Такого у нас еще не было! Да вы же слышали?

— Я ничего не слышала, — смеется Людмила Ивановна. — Я только видела двух великолепных безумцев!..

Кадр из фильма «Композитор Глинка»

— Ах, ну да, — со смехом машет рукой Даргомыжский.

А за окном уже светает. Тает синева предутренних сумерек. Над Невой занялась летняя заря. Утренняя свежесть наполнила комнату, проснулись и защебетали птицы в клетках. Глинка подходит к окну и одну за другой открывает клетки, выпуская птиц на волю.

Иди же к невским берегам,
Новорожденное творенье!
И заслужи мне славы дань,
Кривые толки, шум и брань... —

вполголоса декламирует он.

— Ну, слава богу, — радостно вздыхает Людмила Ивановна. — Выпускает птиц, значит, действительно, кончил!

* * *

И снова зал Мариинского театра. Переливающийся хрусталь люстр, золото мундиров, дорогие сибирские меха, бархат и шелк. На лестницах, устланных красными коврами, стоят кирасиры в медных касках, с саблями наголо. В партере и ложах снова собрался цвет петербургского высшего общества.

...В оркестре старичок библиотекарь зажигает свечи на пюпитрах, бережно раскладывает оркестровые партии.

— Настал желанный миг! — говорит он скрипачу, любовно разглаживая ноты.

— Эх, и сыграем же мы сегодня! — отвечает тот и начинает настраивать скрипку, словно готовя оружие перед боем.

* * *

...В буфетной стоит богато сервированный стол. Снуют лакеи и официанты, уставляя стол кушаньями и винами. Метрдотель, сверяясь со списком, раскладывает на кувертах карточки. Людмила Ивановна и директор Гедеонов оглядывают столы. К Людмиле Ивановне подходит поручик морского флота и тихо говорит ей что-то.

— Это мой муж — господин Шестаков, — представляет его Людмила Ивановна Гедеонову. — Михаил Иванович просил узнать, нельзя ли также пригласить молодежь... — она читает по записке: — композитора Даргомыжского, Серова и критика Стасова?

— Людмила Ивановна, голубушка! — снисходительно улыбается Гедеонов, пожимая плечами. — Ведь это публика другой масти. Сегодня Михаила Ивановича будут чествовать исключительно важные и знатные особы... может быть, будет сам... — многозначительно добавляет он.

— Боже, как страшно! — вырывается у Людмилы Ивановны.

...Глинка вошел в темную ложу, спрятался за портьеры, оставшись наедине со своей тревогой. Он слышит, как в оркестре вдруг замолкают звуки настраиваемых инструментов, как затихают говор и смех в зале. Тишина. Слышится команда: «Смирно!» Звякнули сабли, вынимаемые из ножен. По паркету застучали четкие шаги, хлопнули двери ложи и вновь волна людского говора затопила театр. Приехал царь.

В ложу входит Людмила Ивановна, садится рядом с братом.

— Мишенька, Мишенька, что с тобой! — с беспокойством шепчет она, глядя на него.

— Нет, нет, ничего! — отвечает Глинка.

Следом за Людмилой Ивановной в ложе появляется французский журналист.

— Excusez moi! Один маленький вопрос, м-сье Глинка. Сколько лет ви работаль над этот опера?

— Как вам сказать, — задумчиво отвечает Глинка. — Пожалуй... всю жизнь!

— Oh, vraiment? Joli mot! — восхищается француз и исчезает из ложи.

Глинка делает знак вопросительно глядящему на него дирижеру.

Дирижер поднимает палочку. Наступила та волнующая и торжественная тишина, которая длится несколько секунд перед началом всякой большой премьеры. Дирижер взмахнул палочкой. И тотчас же понеслись сверкающие, стремительные звуки увертюры.

Глинка закрывает глаза. Жизнь, которую он прожил для того, чтобы найти и объединить в нечто целое звуки, теперь называемые оперой «Руслан и Людмила», пробегает в его памяти.

Вот лучина в курной избе, дымно краснея, роняет искры в лохань... Мальчик Глинка слушает на коленях деревенской бабки сказку... Горят русские деревни, горит смоленский кремль, подожженный французами... Их преследуют крестьяне с вилами...

Глинка-подросток, смеющийся, озорной, скачет среди высоких трав на неоседланной лошади в компании деревенских мальчишек...

Красный диск солнца поднимается над родными лесами и полями. Русские пейзажи с березовыми лесами, с курчавыми облаками... Буря на Неве. Гребцы, в ритм песни налегающие на весла... Могучие волны моря разбиваются о скалы. Желтое поле созревших хлебов. Лица крестьян и звенящие колокола на передвигаемой церкви. И лицо Черепанова, который восторженно говорит:

— Восстани и ходи, Россия...

Кибитка, мчащаяся по снежному полю...

Старый украинский бандурист, поющий народную думу... И Пушкин, живой, веселый, жизнерадостный Пушкин...

Глинка открывает глаза. На сцене княжеская гридница, старый Баян начинает свою песню:

Дела давно минувших дней,
Преданья старины глубокой...

Глинка, робко оглядывая театр — и ложи, и партер переполнены блестящей публикой, переводит взгляд на царскую ложу, где восседает царская фамилия. Рассеянно смотрит в бинокль царица.

Есть пустынный край, —

поет Баян —

Безотрадный брег,
Там на полночи
Далеко...

Глинка поднимает глаза наверх. В райке, под нарисованными на потолке облаками, — простой народ, разночинцы, студенты...

Там младой певец
Славу родины
На златых струнах
Воспоет...

Глинка переводит взгляд туда, где на премьере «Сусанина» сидел Пушкин. Ложа пуста. Нет больше Пушкина.

А Баян поет:

...Но не долог срок на земле певцу,
Но не долог срок на земле...

* * *

...Откинувшись в кресле, царь нервно комкает перчатки.

— Жуковского! — гневно бросает он Бенкендорфу.

В царской ложе недоуменно переглядываются. Царь встает и выходит в аванложу, читая либретто.

— Причем тут какой-то младой певец... Злодей? — отрывисто спрашивает он Жуковского.

— Ваше величество, это своего рода посвящение, — мягко отвечает Жуковский.

— Но я же не певец и не злодей?

— Имеется в виду, ваше величество, Пушкин...

— Что?! — переспрашивает царь, буравя Жуковского холодным взглядом. — Причем тут Пушкин? Ты слышишь, Александрин? — обращается он к вышедшей вслед за ним царице.

— О, зо. Я слишу, я все время слишу!

— Панихида по Пушкину в моем театре?! — еле сдерживаясь, обращается царь к Бенкендорфу.

— Да не панихида, а скорее молебен, ваше величество! — ядовито замечает Бенкендорф.

* * *

...А на сцене к голосу Баяна присоединяются хоры, поющие здравицы. В музыке развертывается величественная картина древних празднеств, заканчивающихся могучим ликованием.

...Сильный удар грома. Дыхание холодного вихря в музыке. Сцена погружается в полный мрак. Блеснул свет.

Что случилось? —

поет хор —

Гнев Перуна!..

На сцене светлеет. Канон Руслана, Ратмира, Фарлафа и Светозара:

Какое чудное мгновенье!
Что значит этот дивный сон!

В темной ложе сидит Глинка, не открывая глаз. Он ничего не замечает вокруг. Слушает, погрузившись в музыку. Бледное постаревшее лицо его взволнованно.

* * *

...Во время антракта публика высыпает в коридоры и фойе.

— Государь уехал!

— Что вы говорите?

— Не понравилось?

— Вероятно! — шепотом разносится среди зрителей.

Следуя примеру царя, уезжают многие знатные особы. В вестибюле одевается Карл Иванович.

— Надо будет всех проштрафившихся офицеров посылать вместо гауптвахты на оперу Глинки! — заявляет он. — Пусть терпят.

— Ваше сиятельство, я нахожу, что со стороны автора бестактно вспоминать Пушкина, как некоего Гомера, — суетится Булгарин. — Натурально, его величество не могли остаться. Я вижу в этом вызов, вызов наглый...

По фойе проходят Даргомыжский, Стасов, Одоевский с женой.

— Просто не верится, что один маленький скромный человек мог это создать! — говорит Одоевская.

— Не один, душа моя, а культура великого народа, — отвечает ей муж.

* * *

...На сцене призрачное царство Черномора. Грустно смотрит вокруг Людмила. На обвитом змеями троне сидит мрачный карла — Черномор. Мечутся в исступленном танце рабыни — наложницы Черномора, пытаясь ускользнуть от евнухов, угрожающих им ударами бича. Под драматические звуки лезгинки страстно тоскуют, стремятся вырваться из рабства пленники и пленницы Черномора. На сцене смятение. В музыке предчувствие гибели.

Звенящие стрелы фанфар прорезывают хаос смятения. Появляется Руслан. В музыке — стремительный ритм борьбы Руслана с Черномором.

Погибнет, погибнет нежданный пришелец,—

в страшном смятении поет хор рабов —

Бедою нам грозит судьба,
Кто победит и кто погибнет?
И жребий нас какой настигнет
И чем окончится борьба?..

* * *

...Глинка открывает глаза, обводит взглядом театр. Царская ложа пуста. Глядит в партер — и там почти пусто. Глинка мрачно опускает

голову, не замечая, что наверху, на галерке, восторженно и жадно смотрят и слушают оперу. Встает и тихо уходит из ложи.

* * *

...Одинокий, растерянный, измученный человек сидит в углу буфетной, где стоит пышно накрытый для банкета стол.

В тяжелые, тоскливые мысли погружен Глинка. Над ним — огромный портрет царя. С высоты надменно смотрит на него Николай холодными страшными глазами.

А со сцены доносится торжественный, ликующий хор. В музыке — сила и радость.

Да процветает
В полной силе и красе
Наша отчизна
В поздние века!.. —

поет хор.

...В пустом коридоре встревоженно мечется Людмила Ивановна, ищет брата. Заметив его в буфетной, стремительно сбегает с лестницы.

— Мишенька!

Глинка медленно поднимает скорбный взгляд.

— Какой позор! Все уехали...

— Чему ты удивляешься? — дрожащим голосом говорит она. — Царь уехал, и придворные уехали!

В это время наверху проходит группа так называемой «золотой молодежи». Кто-то фальшиво напевает:

«Руслан» упал, упал, упал,
Паденьем огласив Европу!

— Увези меня отсюда! — встрепенулся Глинка. — Чтобы никто меня здесь не видел!.. Уеду подальше от этих дворцов, казарм и подлости!

— Что ты, что ты, Мишенька! — старается успокоить его Людмила Ивановна.

* * *

...Из дверей с надписью «Ярусы» шумно выходит публика, оставшаяся до конца спектакля. Среди зрителей — Стасов и Даргомыжский.

— Какое пренебрежение к русскому искусству у наших аристократов! А эти шарлатаны, так называемые знатоки, разбежались с половины представления! — страстно негодует Стасов.

— Никто не сказал спасибо человеку, посвятившему всю свою жизнь упорному труду! — с горечью говорит Даргомыжский.

* * *

...На улицах Петербурга расклейщики афиш срывают помеченные 1842 годом скромные афиши оперы «Руслан и Людмила», наклеивают новые, возвещающие на французском языке о том, что на театре дают оперу «Фенелла». Бросаются в глаза имена Тамбурини, Пасты, Виардо, отпечатанные большими буквами...

* * *

Пасмурное небо низко нависло над грязным, в лужах, осенним трактом. Медленно едет карета, подпрыгивая на ухабах. Постаревший,

поседевший Глинка, забившись в угол кареты, неподвижно глядит прямо перед собой. С тяжелым чувством горького разочарования уезжает он из России. Трудно перенести общее равнодушие, с которым в Петербурге отнеслись к главному делу всей его жизни. Друзей, оценивших его,— горстка, а прочие знают его только как автора нескольких романсов.

Катится карета, разбрызгивая колесами дорожную грязь. Печально и задумчиво лицо Глинки.

* * *

...А во Франции, Польше, Испании его концерты проходят с шумным успехом. Огневые звуки «Арагонской хоты» вызывают бурный восторг. Приветствуют русского композитора посетители парижских концертных залов. Бешено аплодируют испанцы в Мадриде. Но внешний успех не радует Глинку. Он и здесь одинок. Не оставляет его тоска по русскому окружению, русскому обществу и по единомышленникам в искусстве.

И однажды после концерта, после бесконечных вызовов и оваций Глинке подают письмо. Он бросает взгляд на конверт, и лицо его светлеет. Это — от друзей, из России. Его зовут домой. Домой!..

* * *

...Снова петербургская квартира Глинки. Людмила Ивановна, верный и преданный его спутник, беседует с друзьями — Стасовым и Даргомыжским.

— ...И вот Миша вернулся, — грустно говорит Людмила Ивановна. — С каким чувством ожидания, надежды летел он в Россию! Как ему на родине снова захотелось сочинять. И все разлетелось, как дым!... Мишу встретило оскорбительное забвение, — продолжает она. — «Руслана» уже давно не ставят, «Сусанин» идет только по табельным дням, да и то в ужасном исполнении.

— К сожалению, Людмила Ивановна, и это не соответствует действительности, — говорит Даргомыжский. — «Сусанин» снят.

Стасов встает и начинает взволнованно шагать по комнате.

— Двадцать пять лет отдал он делу российской музыки. И никто даже не вспоминает об этом!.. — восклицает он.

* * *

...Плавно кружат в воздухе желтые листья. Высоко и прозрачно осеннее петербургское небо. Одиноко бродит Глинка по аллеям пустынного сада.

Выйдя на набережную, бесцельно идет вдоль Невы. Сумерки. Кругом безлюдно и тихо. Нищий-флейтист, задремавший у гранитного парапета, при виде барина в цилиндре торопливо вытаскивает флейту, начинает наигрывать «Камаринскую».

Глинка останавливается, слушает. Видимо поглощенный какой-то новой мыслью, отстукивает пальцами по каменным перилам мотив «Камаринской».

* * *

...И вот веселая, жизнерадостная мелодия «Камаринской» звучит уже на фортепиано. Глинка, посадив на колени маленькую Оленьку, дочь Людмилы Ивановны, играет одной рукой «Камаринскую».

Входит в комнату Людмила Ивановна в сопровождении близких друзей — Даргомыжского, Стасова, Балакирева, Серова. Зная, в каком подавленном состоянии находится последнее время Глинка, они немало удивлены этой веселой музыкой.

— А!.. Пожалуйте, пожалуйте! — восклицает Глинка, оживленно глядя на вошедших. — Очень рад, очень рад!.. Счастливая мысль — соединить «Из-за гор, гор высоких» и «Камаринскую». «Ах, ты сукин сын камаринский мужик!»... Ведь это же целая симфония!

— «Камаринский мужик» — симфония? — недоверчиво переспрашивает Стасов.

— Мужик? Хе!.. «Камаринская» — это «Барыня», да еще какая! Просто отличнейшая симфоническая увертюра, вот, извольте!

И Глинка, посадив маленькую племянницу возле себя на рояль, увлеченно играет, пока девочка, которой, видимо, захотелось поплясать, не топнула ножками по клавиатуре. Глинка добродушно смеется вместе с друзьями.

— А говорят, что я уже кончился, — усмехается он, отходя к дивану, — что Глинку в архив пора сдать...

Даргомыжский, Стасов, Серов и Балакирев с интересом рассматривают рукопись «Камаринской».

— Поразительно, господа! — восхищенно говорит Даргомыжский.— Какие возможности у русской симфонии!

— Только все это никому не нужно, — горько говорит Глинка. — Все равно зря...

Стасов не выдерживает. Решительными шагами направляется он к Глинке.

— Многоуважаемый Михаил Иванович... — торжественно начинает он, но тут же, смущенно засмеявшись, продолжает просто и искренне: — Михаил Иванович, дорогой, ведь вы наша первая музыкальная академия!..

Резко задребезжавший звонок прерывает его. Людмила Ивановна торопливо идет к двери.

— Меня ни для кого нет дома, — испуганно встает с дивана Глинка. — Нет, нет!..

Людмила Ивановна отворяет дверь. В прихожую входит невысокий скуластый артиллерийский поручик с узенькими бачками на худых щеках.

— Господин Глинка дома?

— Нет, его нет, — отвечает Людмила Ивановна.

— Тогда прошу о любезности передать на память от севастопольцев, — говорит поручик, передавая Людмиле Ивановне пакет.

— Непременно передам!..

— Простите за беспокойство! — по-военному кланяется поручик и уходит.

— А кто вы? — вслед ему спрашивает Людмила Ивановна.

Но ее вопрос остается без ответа.

Людмила Ивановна и Балакирев, стоявший в дверях прихожей, возвращаются в комнату.

С улицы доносится отдаленный шум, гул голосов, четкий стук сапог по мостовой, неясные звуки «Славься».

— Кто там был? — спрашивает Глинка.

Людмила Ивановна протягивает ему пакет.

— Какой-то поручик просил передать тебе от севастопольцев.

— Этот поручик весьма схож с литератором графом Толстым, — говорит Балакирев.

Не без удивления вскрывает Глинка пакет. В нем — обгоревшие ноты «Славься». Людмила Ивановна читает приложенную к ним записку:

— «Спасены при пожаре на Малаховом кургане в день отбития штурма. Июня шестого дня тысяча восемьсот пятьдесят пятого года... Пятьдесят семь тысяч противника ринулись в бой на Малахов курган... который обороняли три тысячи пятьсот русских. Взять курган не удалось. Семь тысяч потеряли французы...»

— Михаил Иванович, — еле сдерживая волнение, говорит Стасов,— и вы были в Севастополе вместе с героями!.. И вы сражались там своей музыкой.

А шум за окном все слышнее, все ближе звуки духового оркестра. Это Петербург встречает героев Севастополя.

Идут четким шагом севастопольцы. Идут матросы, стрелки прославленных в Севастополе полков. Идут пластуны в коротких черкесках, с ружьями в мохнатых чехлах. Над строем реют простреленные и обожженные знамена.

Гвардейский оркестр встречает героев звуками «Славься».

Стоя у окна рядом с друзьями, Глинка взволнованно смотрит, слушает.

— Я всегда знал, что музыку пишет народ, а мы, композиторы, ее только аранжируем, — тихо говорит он.

Славься, славься, родная земля,
Славься, славься, отчизна моя! —

поют севастопольцы.

— Дай, господи, всегда и всюду быть со своим народом, во всех его бедах и горестях, во всех его радостях и торжествах... — говорит Глинка.

Глаза его полны слез. Может быть, в эту минуту Глинка первый раз в жизни почувствовал, что и он, и его музыка неотделимы от России.

На экране появляется автограф Глинки — первые ноты гимна «Славься, народ».

Медленно закрывается крышка старинного нотного альбома.

Б. СМИРНОВ

РАБОТА НАД ОБРАЗОМ ГЛИНКИ

Роль Глинки — по существу мой кинематографический дебют. Сейчас, когда многомесячная работа уже позади, надо признаться, не тая греха, что принимался я за нее с чувством большой настороженности. Не к роли, которая меня очень заинтересовала, а к кинематографу, где мне, к сожалению, долго не везло.

За двадцать с лишним лет актерской работы я сыграл в ленинградских театрах множество ролей классического и современного репертуара. А в кинематографе не довелось исполнить ни одной крупной роли, хотя я так часто пробовался для разных картин, что товарищи в шутку называли меня «заслуженным пробщиком «Ленфильма». Дальше проб дело не шло; видимо, режиссура «Ленфильма» признала меня актером сугубо театральным и для киноискусства не подходящим.

К приглашению Г. Александрова попробоваться на роль Глинки я сперва отнесся, как к многим другим приглашениям на пробы, и даже не сразу решился принять его. На пробе мне пришлось без подготовки сыграть два эпизода: дирижирование оркестром и встречу с Пушкиным, в роли которого пробовали артиста Л. Дурасова. В непривычной обстановке павильона киностудии трудно было собраться, сосредоточиться на предложенном материале, тем более что тогда в сцене с Пушкиным был неудачный, дидактичный и сухой текст (позже его переделали). На съемке я волновался, и если первый эпизод (репетиция «Славься») прошел неплохо, то второй мне не удался.

Однако, хотя проба оказалась неудачной, дальше все случилось иначе, чем я ожидал. Через некоторое время Г. Александров предложил мне новую пробу. Мы повторили сцену Глинки и Пушкина, сняли еще несколько сцен, и меня утвердили исполнителем роли Глинки.

Вскоре началась работа: сперва застольные репетиции, затем съемки. Г. Александров — на редкость хороший руководитель актерского состава. Он передал каждому из исполнителей свое увлечение темой, образами, материалом эпохи. Он внушил актерам, воспитанным в разных театральных и кинематографических традициях, единое понимание задач фильма. Трудные и для многих непривычные условия съемок он облегчил своим неистощимым оптимизмом, своим умением во-время ободрить актера, помочь найти верное самочувствие. И работа над фильмом для меня, как и для всех членов коллектива, оказалась увлекательным, радостным творчеством.

Я был кинематографически неопытным актером, но в то же время обладал важным преимуществом: мне не угрожала опасность, что образ, над которым я работаю, будет ассоциироваться с каким-то другим, ранее созданным мною и уже известным кинозрителю.

И постановщик фильма Г. Александров и режиссер П. Арманд много и внимательно работали со мной, помогая правильно понять образ и верно воплотить его на экране, хорошо изучить биографию Глинки, эпоху, среду, окружавшую гениального композитора. Я посещал все концерты, где исполнялась музыка Глинки, и слушал многочисленные записи, сделанные для радиовещания, стараясь проникнуться этой музыкой и воспитать в себе такое актер-

ское самочувствие, при котором я бы ощущал, будто это моя, мной написанная музыка.

С опытными музыкантами я занимался техникой дирижирования и фортепианной игры. Сразу после первых уроков я понял, что мое изображение дирижирующего Глинки на первой пробе было, конечно, дилетантским. Жест дирижера рождается не только из эмоции, которую он стремится передать оркестрантам. Это — выражение его связи с оркестрантами, это немой разговор с многочисленными исполнителями, от каждого из которых дирижер требует определенного исполнения.

Чрезвычайно много мне дало изучение текста оперных арий и хоров, к которому мы обычно относимся очень невнимательно, считая, что он самым приблизительным образом раскрывает сюжет, но не истолковывает музыку. Содержательный патриотический текст оперы «Руслан и Людмила» заставил меня переменить отношение к оперным либретто и, главное, понять те большие общественно значимые идеи, которые вкладывал Глинка в свое произведение.

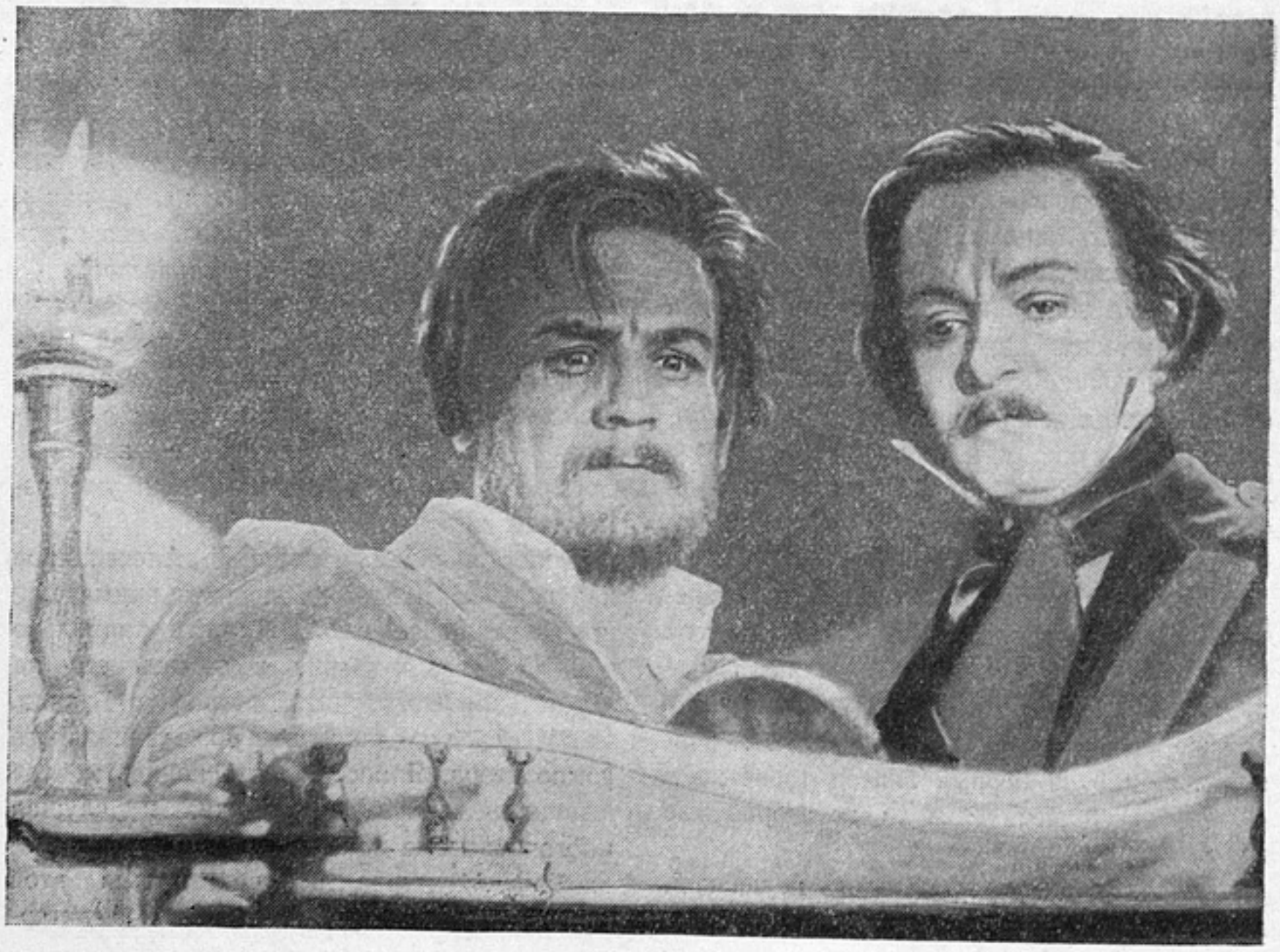
В процессе большой подготовительной работы росло понимание образа. Я познавал характер Глинки, знакомился с наиболее типичными проявлениями этого характера.

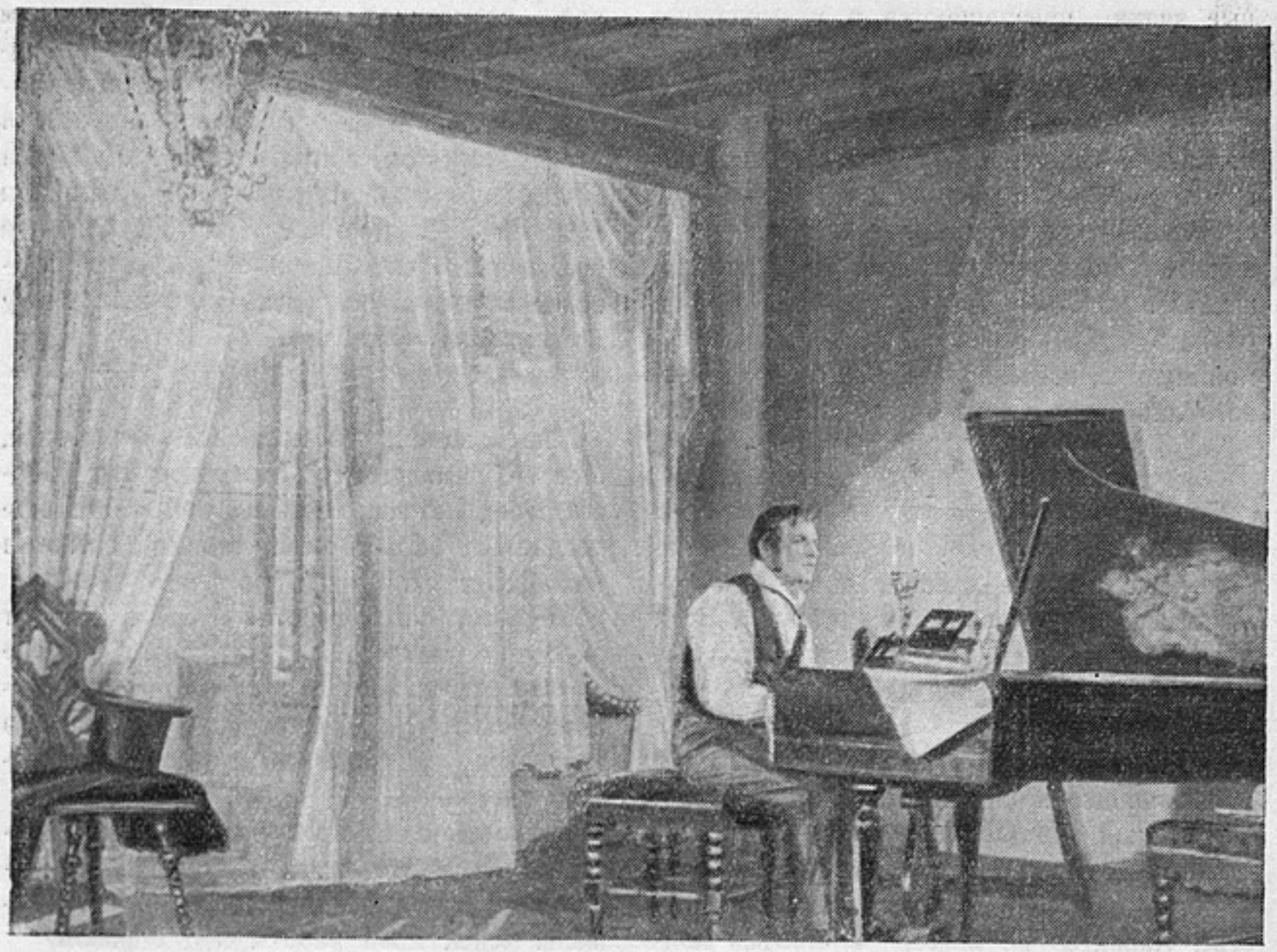
«Музыка — душа моя» — в этих словах Глинка передал главное в своем характере. И я искал прежде всего средства для пластического воплощения этой души композитора. Я воспитывал в себе умение слушать, впитывать музыкальные звучания и выражать мысли и чувства, заключенные в творениях Глинки. Драматичная, действенная, темпераментная его музыка оказалась чрезвычайно близка мне как драматическому актеру. Главное, что меня захватывало в произведениях Глинки, это музыкальная мысль, точно и страстно выраженная.

Музыка помогала мне понять и передать состояние моего героя в тех сценах, где мне как актеру сценарий не давал непосредственного драматического материала.

Так создавалась одна из важнейших сцен роли — сцена рождения увертюры оперы «Руслан и Людмила». Здесь моим первым руководителем была сама музыкаль-

Кадр из фильма «Композитор Глинка»





Кадр из фильма «Композитор Глинка»

ная ткань увертюры. Репетиции и съемка шли под фонограмму. Музыка подсказала Г. Александрову общее решение сцены, а мне — мое самочувствие и поведение. Она помогла мне проникнуть в состояние творческого вдохновения, которое было у Глинки в момент сочинения увертюры, а затем и воспроизвести его. В этот момент в павильоне было, по существу, двое актеров, создающих один образ,— я в роли Глинки перед аппаратом и Г. Александров, взволнованно искавший вместе со мной наиболее достоверное решение эпизода.

Глинка, лежа на диване и держа в руках чистый лист нотной бумаги, обдумывает, выстукивает ритм. И эти ритмические удары пальцев рождают музыкальное эхо. Композитор как бы проверяет свой замысел. Проверив и приняв его, он вскакивает, бежит к фортепиано и играет первую фразу увертюры. Музыкальный образ родился и уже живет самостоятельной жизнью: Глинка слышит его в оркестре. Как бы испугавшись, композитор снимает пальцы с клавишей, а классические звуки гениальной увертюры продолжают звучать...

Мне кажется, что такое истолкование сцены правильно и не противоречит законам художественного творчества. У зрителя не возникает представления о композиторе, как некоем «божественном сосуде» вдохновения, у которого гениальная музыка рождается сама по себе, без труда, независимо от его воли, характера, склонностей, вкусов. Этой сцене предшествует множество других, в которых зритель видит, как Глинка жадно впитывает музыкальные впечатления. Рождение увертюры «Руслана» подготовлено всей музыкальной жизнью композитора. И сцена, о которой я говорю, изображает даже не создание новой музыки, а скорее оформление разрозненных музыкальных воспоминаний и впечатлений в единое художественное целое. Глинка говорил, что музыку пишет народ, а композиторы ее аранжируют. В этом смысле мы и понимали возникновение увертюры «Руслана».

Сцена чтения партитуры с Даргомыжским, очень интересно, точно и верно решенная драматургами, также снималась под фонограмму оперы. Два композитора читают партитуру через лупу. Для них нот-

ные знаки превращаются в музыкальные звучания. Глинка в этой сцене не только слышит исполнение своей оперы, но и вновь переживает многолетний творческий подвиг ее создания. И здесь я искал рисунок роли не только в драматургической ситуации — радости встречи с другом, учеником и единомышленником, который лучше, чем кто-либо другой, может понять и оценить музыкальные замыслы, но и в самой музыке, в ее характере, в словах оперного либретто, выражающих мысль Глинки.

* * *

Поведение актера в образе рождается в контакте, во взаимодействии с другими актерами и со всей средой, которая окружает исполнителя во время действия. Если веришь в эту среду, если чувства, которые доносят партнеры, рождают ответные чувства, тогда роль как бы «идет сама», тогда проникаешься полной верой во все происходящее и ощущаешь себя в образе. Если такой контакт нарушен и взаимодействия нет, то чувства, которые несешь в себе, оказываются в безвоздушном пространстве. Характер не может выявиться полностью и до конца; отсутствуют побудители поведения. Мне кажется, что неудача, постигшая меня на первой пробе, во многом объясняется именно тем, что мы не смогли тогда с артистом Л. Дурасовым войти в настоящее творческое общение. Каждый из нас произносил слова, как какие-то декларации, не находившие отклика в партнере, поэтому и не мог возникнуть живой обмен мнений двух близких людей. Впоследствии, на съемках, эти препятствия отпали.

Многое из того, что мне удалось сделать в фильме, родилось именно из ощущения контакта с другими исполнителями, в частности с Л. Орловой.

Сестра композитора Людмила Ивановна Шестакова — это самый близкий и самый любимый Глинкой человек, женщина, заслуги которой перед русской музыкой неоценимы. Людмила Ивановна взяла на себя все жизненные заботы, ограждая композитора от той «прозы жизни», которая так часто вторгалась в его существование. Она была самым тонким ценителем его музыки и переживала успехи и неудачи Глинки порой еще более горячо, чем он сам.

Исполнительница этой роли сделала образ Людмилы Ивановны необыкновенно душевным. Л. Орлова — на редкость чуткая, отзывчивая актриса, обладающая огромным обаянием и очень тонко чувствующая партнера. Помню, как искренне волновалась она в небольшом эпизоде вечера у Виельгорского, когда Глинка и Людмила Ивановна слушают листовские вариации «Марша Черномора». Лицо Л. Орловой было залито слезами, и ее искреннее волнение передавалось мне, наполняло сцену подлинными чувствами.

* * *

Мне кажется, что положение дебютанта, еще не свыкшегося с особенностями работы перед кинообъективом, позволяет мне поделиться некоторыми своими свежими наблюдениями.

Чем отличается работа актера в кино от работы в театре? Состоит ли это отличие в творческом методе или технике творческой работы? Каковы преимущества и трудности кинематографического творчества актера?

Снимаясь в главной роли фильма Александрова, я все время обдумывал эти вопросы, ибо от правильного их решения зависел успех моей работы над образом.

Мне приходилось слышать раньше о том, что киноискусство, в отличие от театра, требует предельной сдержанности выражения эмоций, что это искусство детали, намека, а не непосредственного выявления больших человеческих чувств. Видимо, такой взгляд и вынуждал некоторых кинорежиссеров делить актеров на собственно кинематографических и театральных.

На опыте работы с Г. Александровым я вынес убеждение, что взгляд этот ошибочен. Для актера в его творческом процессе нет, конечно, никакой разницы между кино и театром. И там и здесь это процесс перевоплощения, проникновения в образ и воссоздания его в предложенных драматургом и режиссером обстоятельствах.

И в кино актер может и должен выявлять большие чувства своих героев, если, разумеется, эти чувства правдивы. Требование правды чувств, правды поведения одинаково обязательно для обоих искусств. Но в кино оно выступает с особенной силой, и поэтому кино является замечательной школой для актера. Кинообъектив — великий разоблачитель. В театре зритель, отделенный от сцены рампой, не всегда может увидеть неправду в отдельных деталях актерского поведения. В кино зритель видит все. Малейший наигрыш, даже лег-

Кадр из фильма «Композитор Глинка»

кий «налет» штампа, любая попытка подменить подлинную эмоцию представлением этой эмоции беспощадно разоблачаются объективом. Но если актерское исполнение правдиво, если поведение актера вытекает из логики развития образа, а эмоции героя стали собственными эмоциями актера, ему незачем бояться выражения ярких больших чувств: они могут быть переданы на экране так же убедительно, как и на сцене.

Таким образом, в главном и решающем, мне кажется, для актера нет разницы между театральным и кинематографическим искусством.

Что же касается техники актерского исполнения и условий театрального и кинематографического творчества, то здесь, конечно, имеются существенные различия.

Огромное преимущество кино перед театром состоит в том, что кино требует от актера одного, так сказать, разового исполнения. Театральный спектакль, если он удачен, идет на сцене десятки и даже сотни раз, и во всех спектаклях актер должен повторять созданный образ. Сохранять чувства свежими, переживать их из вечера в вечер в течение месяцев, не подменяя заученными жестами и интонациями,— трудная и даже подчас мучительная задача для актера.

При съемке фильма «Композитор Глинка» наиболее ответственные, трудные сцены и эпизоды повторялись тоже по нескольку раз. Но это были не повторения зафиксированного творческого процесса, а варианты, в которых режиссер требовал от меня каждый раз чего-то нового. Каждый раз творческий процесс начинался сызнова. И режиссер выбирал изо всех вариантов («дублей») самый убедительный, самый точный, самый правдивый.

Театр требует от актера огромной собранности и творческой дисциплинированности для фиксирования на спектаклях раз найденной во время репетиций линии поведения образа.

Кино требует от актера также огромной собранности и творческой дисциплины в силу технологических и производственных особенностей. Но кино открывает большие возможности для импровизационного творчества.

В театре другом и помощником актера

является зритель. Незримые нити, которые связывают сцену и зрительный зал, исполнителя и аудиторию, необычайно облегчают актерское творчество. Актер почти бессознательно ощущает эмоции зрителя и этими эмоциями проверяет и питает свои собственные.

В кино актер по существу не ощущает зрителя, лишен такого общения, которое является огромным стимулом творчества. И лишь когда фильм отснят, смонтирован и демонстрируется в кинотеатрах, актер встречается со зрителями. Каждую свою ошибку, каждую неточность он ощущает тогда во много раз более сильно, ибо уже ничего нельзя сделать — ни додумать, ни исправить...

В театре у актера всегда есть сквозная линия роли, развивающаяся последовательно на протяжении всего спектакля. Фильм снимается многие месяцы маленькими, порой крошечными кусками. И актеру надо многие месяцы нести в себе сквозную линию роли, хотя он часто даже не имеет возможности поддержать ее общением с партнерами. Я говорю о крупных планах, которые снимаются отдельно. Здесь актеру, оказавшемуся в одиночестве перед киноаппаратом, микрофоном и всей сложной, громоздкой техникой, под лучами многочисленных осветительных приборов, надо пережить чувства своего героя в самых разнообразных обстоятельствах, предложенных сценарием. Тут от актера требуется и огромное воображение и собранность.

Бывает, что такие трудности встречаются не только при съемке крупных планов. В эпизоде ярмарки, например, мне надо было передать очень важную особенность характера великого композитора: его способность жадно впитывать весь народный музыкальный материал. В этом эпизоде ансамбль под управлением И. Моисеева, воплощавший народную музыкальную стихию, и я, обязанный передать восприятие этой музыкальной стихии Глинкой, по техническим условиям снимались отдельно. В театре мое поведение органически рождалось бы из контакта с партнерами. Здесь единственным партнером было мое творческое воображение...

Снимаясь в фильме, я все время поражался способности Г. Александрова точно видеть весь фильм, все, еще не поставленные, даже не срепетированные сцены и кадры. Я завидовал этому необыкновенно монтажному видению еще не созданного художественного целого—большого и сложного фильма, многих сотен кадров — и думал, что актеру, снимающемуся в кино, надо приобрести такое же видение, если не всего фильма, то всей своей роли. Тогда сложность кинематографической съемки, разделенной по объектам и кадрам, не будет для актера страшной.

Таковы первые мысли, возникающие после первой серьезной работы в кино, которая доставила мне большое творческое удовлетворение.

Ответственный редактор В. Н. ЖДАН.
Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.
Оформление худ. М. М. Милославского.
Адрес редакции: Москва, Ленинградское шоссе, 44/2, тел. Д 3-15-87, доб. 33

А 07424 Сдано в производство 10/X 1952 г. Подписано к печати 14/XI 1952 г.
Формат бумаги 70×108¹/₁₆. Печатных листов 10,96 Учетно-изд. л. 11,64.
Зак. 2064. Тираж 8.500 экз.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова, Москва, Пушкинская пл., д. 5.

40

2 6 НОЯ 1952

Цена 10 руб.

Всесоюзная
Книжная Палата
Обязат. экземпл.
1952 г.

13305 м

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА

на 1953 год

на журнал

„ИСКУССТВО КИНО“

орган Министерства кинематографии СССР
и Союза советских писателей СССР

Выходит 1 раз в месяц

Подписка принимается в городских и районных отделах „Союзпечати“, конторах, отделениях и агентствах связи, а также почтальонами и общественными уполномоченными на предприятиях, в учреждениях и учебных заведениях.

Подписная цена 120 рублей в год